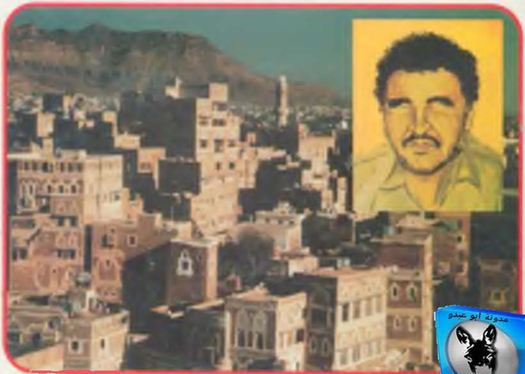
د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

عبد الله البردُّوني

حياته وشعره



تقديم

أ. د. الطاهر مكي

مركز الحضارة العربية

حسن يوسف اللوسي

عبد الله البردّونى

حياته وشعره

د. احمد عبد الحميد إسماعيل

الطبعة العربية الأولى نوفمبر ١٩٩٨

رقم الإيداع ١٥٣٠٠/ ٩٨

الترقيم الدولى: I.S.B.N. 977-291-119-1

مركز
الحضارة
العربية

السلسلة الأدبية

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

المشرف العام
على السلسلة الأدبية
خيرى عبد الجواد

الجمع والصف الإلكترونى
مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات
تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

عبد الله البردُّونى

حياته وشعره

د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

مدرس الأدب العربى - كلية دار العلوم
جامعة القاهرة - فرع الفيوم

١٤١٨هـ - ١٩٩٨م

مركز الحضارة العربية

حسن يوسف [illegible]

بسم الله الرحمن الرحيم

"رب إني لما أنزلت إلي من خير فقير"

صدق الله العظيم

(القصص - ٢٤)

الإهداء

إلى روحك الطاهرة يا أبى ،

أهدى هذا الكتاب ..

ابنك

أحمد عبد الحميد

هذا الكتاب

كان أطروحة الماجستير ، نوقشت في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ،

يوم الخميس ١٠/١٠/١٩٩٢م ، ونالت تقدير "ممتاز" .

أشرف عليها الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي ،

وناقشها الأستاذ الدكتور / محمد عبد المطلب

والأستاذ الدكتور / عبد الواحد علام

تقديم

جاء لقائى مع الشاعر الكبير عبد الله البردُونى متأخراً للغاية ، فلم أسمع به قبل رحيلى إلى أوروبا مبتعثًا عام ١٩٥٧ ، لم أسمع به إلاّ بعد عودتى إلى الوطن عام ١٩٧٣ ، فى هذا العام كنت أهيئ نفسى لإعداد مجموعة من القصائد لكبار شعراء العربية فى مختلف أقطارها ، لتنمية وجدان عربى مشترك بين الشباب وطلاب الجامعة الذين سوف أتولى تدريس هذه النصوص لهم ، انطلاقًا من الإيمان بوحدة عربية سوف تتحقق يومًا مهما طال الزمن ، وتكاثرت الصعاب . وأدركت مبكراً أن الصخب الإعلامى ، وهو زائف وكاذب فى مجمله ، لا يمكن أن يهدينى إلى هؤلاء الشعراء العظام الذين أبحث عنهم ، فهم بحكم طبيعتهم وتكوينهم ، وإيمانهم بفنهم وعبقريتهم ، أبعد الناس عن التدنّى والنفاق ، وأقربهم إلى التمرد والثورة ، إن المثقف الحقيقى لا يكون إلاّ متمرداً وثائراً على الدوام . وكان طريقى إلى هؤلاء هى دواوين الشعر المتواضعة طباعة وورقًا ، وللمجلات غير الرسمية ، ألتقط كليهما من أسوار حديقة الأزبكية فى أيامها المجيدة تلك .

وذات يوم التقطت مجلة تصدر فى بيروت ، ووقفت العدد على مهرجان شعرى أقيم فى دمشق ، عام ١٩٧٠ ، إذا لم تخن الذاكرة ، وشريت العدد ، وجلست فى "الأمريكين" ألتهم ما فيه، وخاب ظنى فى أكثر قصائده ، كان جلّها نثراً كتب رأسيًا ، بلا موسيقى ولا صور ولا معنى ، وأحسست بالخيبة العميقة ، حتى إذا انتهيت إلى قريب من آخر المجلة ، وقعت على قصيدة بعنوان "أبو تمام وعروبة اليوم" ، للشاعر عبد الله البردُونى ، ولم أكد أمضى فى قراءة الأبيات ، حتى أحسست بنشوة ، دونها نشوة المحب وقد وصله الحبيب بعد هجر ، أو مدمن الكأس وقد أصاب منها شيئًا بعد حرمان ، وأخذت أتعجل نفسى فى القراءة، بصوت مرتفع، رغم أننى فى مكان عام، فإذا انتهيت منها عاودتها، وعدت إلى منزلى أحتضن المجلة كأننى عثرت فيها على كنز ثمين .

بعد عام بدأت أجمع القصائد التى سوف يتضمنها كتابى : "الشعر العربى المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته" ، ونفدت طبعته الخامسة منذ أعوام ، وحين التمست المجلة اللبنانية لم أجدها ، وعبثًا حاولت أن أتذكر اسم الشاعر ، ولكن أبياتًا من القصيدة استقرت فى ذاكرتى ، فأرسلت إلى الصديق العزيز الأستاذ الدكتور أحمد الهوارى وكان يعمل فى اليمن يومها ، أستنجده ، وأسأله أعمال شاعر له قصيدة اسمها "أبو تمام وعروبة اليوم" ، ولا أذكر منها إلا أبياتًا قليلة ذكرتها له ،

ولم تمض غير أيام ؛ حتى حمل إلى البريد من اليمن الأعمال الكاملة للشاعر اليمنى العظيم، ومن يومها لا تفارقنى أشعاره ، أعود إليها حين تحاصرنى عجمة الشعراء الأحرار أو المنفلتين ، أو الثائرين ، وكلام كثير نقرأه فلا نفهم منه شيئًا ، وادعاءات عريضة تصدع رأسك ، ولا تجد عندها نافعًا ، واكتشفت فى صاحبى الذى أحببته شعرنا العربى العريق ، مضمخًا بأريج العصر وروحه وعطوره ، تجد نفسك والتاريخ بين يديك لم تفارقه ، ولكنك تعيش الحاضر بكل روعته وتقنياته .

فى البردّونى شموخ المتنبى وكبرياؤه فنانًا ، وإنسانية المعرى وفلسفته ، وزهده ، وتعاليه إنسانًا على دنايا الحياة وتوافهها ، وأخذ من ابن الرومى سخريته المريرة ، يواجه بها زيف الحياة فى أيامنا ، وما أكثر هذا الزيف وأقساه وأمره فى عالمنا العربى ، إنه مزيج رائع من هذه القمم التى يفخر بها الأدب العربى فى مختلف عصوره ، وأعيذك أن تظن أنه قلّد فى شعره كل واحد منهم فى جانب من هذه الجوانب التى أشرت إليها ، لا ، ذلك شيء لا يرد على الخاطر ، وما أريد أن أقوله إن نيران الأحداث التى اصطلى بها ، وأنضجت عبقريته ، وصفّتها من أدران الطراوة والتردد والنفاق - وهو أشد الأمراض خطورة وتأثيراً ودماراً بين المثقفين العرب ، والنابهون منهم أشدهم ترئيلاً - جعلت مزاجه على النحو الذى ألمحنا إليه ، إحساسه بقيمته شاعراً ، ومشاركته مواطنيه آلامهم إنسانًا ، وتوظيف الفكاهة فى النقد حين تكون ألذع وأقسى من الجدية .

أما فى تشكيله الشعرى فهو أمة وحده ، لا مثيل لها فيما سبق من شعرنا العربى ، ولا بين معاصريه ، ولا أحكم على المستقبل ، لأننى لا أفقد الأمل فى أمتى وعبقريتها ، رغم طوفان الزيف الباطل الذى يتفشى واقعنا الأدبى بعامة والشعر بخاصة ، فلعل الله يبعث لنا بردّونيًا آخر على رأس المئة القادمة إن شاء الله . البردّونى يصب إبداعه فى قوالب شعرنا العريق : عروض الخليل وقوافيه ، ولكن هذه لا تحول بينه وبين أن يفيد من أدق تقنيات النقد الحديث ، فتجد فى قصائده تعدّد الأصوات ، والقصة ، والرمز ، والأحلام ، وتتناثر الحكمة عبر أبياته كأنما هو زهير بن أبى سلمى بعث بيننا من جديد . ولأنه متمكن من لغة قومه ، فهو صاحب مذهب فرد فى الصياغة ، لا يخرج به عن القواعد ، ولكن يذهب بها إلى ما هو أبعد من العادى المألوف ، فيخيل إليك أنه يشتق أفعالاً جديدة ، ويصوغ مشتقات غير معهودة ، وأنك معه تقرأ عربية مستحدثة ، وإن كانت تضرب بجذورها فى أبعد أعماق التاريخ .

حتى قريب كانت العربية تزهو بكواكب ثلاثة تتحرك فى سمائها الشعرية : محمد صادق الجواهرى ، ونزار قبانى ، وعبد الله البردّونى ، ذهب الأول والثانى ، وندعو الله أن يمد فى عمر

الثالث . أمّا الجواهرى فكان شاعراً وحدويّاً تراثيّاً ، يقول القصيدة فى ثلاثمائة بيت ، فلا تضطرب بين يديه قافية ، ولا يعز عليه إيقاع ، ولكنه لم يعر الجديد فى الفن اهتماماً ، دون أن ينقص ذلك من روعته شيئًا ، فقد كانت إمكانات العربية ، وهى بلا حدود لمن يتمكن منها ، تمده بكل ما يريد ، فملأ الدنيا أنغامًا بهموم العرب وطموحاتهم ، وترك بصماته واضحة فى حياتنا الأدبية ، تقهر النسيان ، وتفرض نفسها على أحداث الزمان . وأفاد نزار قبانى من مستحدثات الفن، فكان يلعب بالمجاز وتراسل الحواس والقص فى مهارة فائقة ، ولكن حظه من التعمق فى التراث كان متواضعاً، فجاء معجمه الشعرى محدوداً ، يتحرك خلال قدر منه لا يتجاوزه . وأخذ البردُّونى خير ما عند الجواهرى وما عند نزار ، فكان معجمه وسيعًا ، وثقافته مترامية الأطراف ، وتمكنه من الحديث معينًا له على أن يكون شاعراً عصريًا .

ومع ذلك ، فالشعر الحق لا يقاس فى بعده النهائى بشىء مما قلت ، وإنما فى قدرة صاحبه على إيصال تجربته للمتلقى ، أى القارئ إن شئت ، وربما كانت مأساة الشعر الحر أنه سقط فى الطريق قبل أن يبلغ غايته ، فلم يترك أثراً ، ولا أحس به أحد ، رغم كل دعاوى أصحابه ومؤيديه .

أما شعر البردُّونى فلا نكاد نقرأه حتى نحس بتجربة صاحبه ، ولقد كنت دائمًا أدرس قريدته "أبو تمام وعروبة اليوم" ، فأحس بالدمع فى مآقى عيون طلابى ، حتى إذا سألت ، فى المحاضرة نفسها ، ونحن نتدارسها ، عما إذا كان هناك من حفظها ، فأجد عدداً من الطلاب غير قليل ، ينشد ما تدارسنا من الذاكرة فلا يخطئ ، ولك أن تسأل كم شاعراً من شعراء الشعر الحر يستطيع أن ينشد قصيدته أمام جمع من الذاكرة ؟

أنا لا أعرف أحداً .

***

كنت على ذكر مع نفسى من دراسة لهذا المبدع العظيم ، ولكن شواغل الزمن ، وهموم المثقف الملتزم فى أيامنا ، سرقت الزمن من بين يدى دون أن تأتى على الفكرة نفسها . وذات يوم جاءنى الدكتور أحمد إسماعيل ، وهو من طلابى الذين كنت أحبهم ، لمواهبه ، وثقافته ، وخلقه ، يعرض علىَّ أن تكون رسالته فى الماجستير عن عبد الله البردُّونى ، بإشرافى ، وترددت ، ووافقت شريطة ألاّ يحول هذا دون إعداد دراستى أنا فى المستقبل ، ووافق . كنت خائفًا ألاّ تجىء الدراسة فى مستوى الشاعر الكبير ، فلما أنهاها غمرتنى سعادة بالغة ، فقد جاءت فوق ما توقعت ، ذلك أن المبدع العظيم يرتفع بدارسه إذا كان صاحب موهبة ، وما أكثر ما نصحت طلابى بأن يبتعدوا فى

دراساتهم العليا عن الشعارير ، وهم كثر ، والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه ، لأن هؤلاء سوف يهبطون بهم إلى قاع الثرثرة والغموض والادعاء .

جاءت دراسة الدكتور أحمد إسماعيل فى مستوى رفيع من التحليل ، وكانت الأولى فى نوعها ، فهى عمل رائد ، ولست أزعم أنه أغلق الباب بعده ، لأن الشعر العظيم حمّال أوجه ، والشخصية المبدعة تتسع فى حركتها لأكثر من تفسير ، وبحسبه أنه راض الطريق لمن يأتى بعده ، وأوضح المعالم للراغبين فى متابعته ، ويبقى له فضل الريادة والاكتشاف . ولا أظن أننى متحدث عن محتوى الرسالة ، فهى بين يدى القارئ ، لن يخسر فى متابعتها وقتًا ، ولا فى شراء الكتاب مالاً .

***

يا أيها القرن الواحد والعشرون ، القادم إلينا بعد عامين ، أفسح الطريق أمام شاعر عظيم سوف يكون أحد مفاخرك أنك احتويته بين من عاشوك زمنًا .

أ . د . الطاهر أحمد مكى

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذى أنزل كتابه بلسان عربى مبين ، والصلاة والسلام على النبى العربى الأمين .

هذا الكتاب ، دراسة فى عالم البردُّونى الشعرى ، وقراءة متأنية لإبداع فنى متميز ، يمزج بين الأصالة والتجديد ، بمقدرة فنية فائقة ، أما الأصالة ، فإنها تلوح فى كل قصيدة من شعر البردُّونى . حيث البناء الموسيقى التراثى المقتدر ، الذى يؤكد أن شعر البردُّونى يتهادى فيه النور الذى لمسناه فى شعر أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ووضاح اليمن ويزيد بن مفرغ الحميرى ، وغيرهم من شعراء العربية الذين أصبحوا معالم فى تاريخ الشعر الجميل .

وأما التجديد ، فهو التفرد الحقيقى الذى باغتنا به هذا الشاعر ، ففى الإطار التراثى ، تنساب تقنيات الشعر الحديث ، بمذاهبه الأدبية المتعددة ، على مستوى الإيقاع واللغة والأسلوب والصورة، فنلمح أبعاداً عبثية ووجودية ورمزية وسريالية ، لا تضيق عنها أوزان الخليل ، ولا تعجز البردُّونى حين يرحل بحروفه من عالمه الذاتى إلى عالم الحياة الأرحب .

إن الأدب عالم رحيب وشفيف ، سرعان ما يسجل فى ذاكرة التاريخ ولا يمحو ، لأن عناصر الأدب تتغلغل فى وجدان الإنسان مؤثرة فى سلوكه وتفكيره ، والشعر أخطر وأصفى العناصر المؤثرة ، إنه فن تكثيف الانفعال ؛ لامتلاكه اللغة والموسيقى وقدرته على تكثيف جوانب الإيحاء بالصورة والإيقاع ، لقد حفظ الشعر تاريخ الأمم المختلفة ، وسبر أغوار الشعوب ، وجاء محملا بآثارها ، فى الفلسفة والعقيدة والسياسة والاجتماع والحضارة وغيرها ، ومازال الشعر يقوم بنفس المهمة فى حاضرنا ، ليغدو شاهدا عليه فى ضمير الأجيال المتعاقبة ، وسيظل مجال الأدب والشعر مرآة لانعكاس العلاقات فى ذات الإنسان ، وإن للشعر بخاصة ، شفافية تلمس هذه الذات العميقة، إنه يصور مدى الانفعال والتلاحم وميلاد الإحساسات وموتها فيها ، إن الشعر وحده جدير بخلق مواسم فكرية ، تنهض بالأمم كل حين ، وتصلها بحقيقة الوجود والمهمة التى بعث بها الإنسان فى هذا الوجود ، وبتوليد الثقة فى الإنسان ، تخلق المقدرة على الحياة.. وتتجدد السعادة مصاحبة لجوانبها المختلفة ، لأنها ولدت فكرة فى العقل البشرى المسيطر ، إن الشعر هو

هدية الله إلى الوجدان الجمعى الإنسانى ، رغم أنه موهبة تعطى للقليلين من الناس ، وهؤلاء الشعراء لا يستطيعون إخفاءه ، كأنه قدرهم المحتوم ، ومن هنا فقد حمل الشعر من أسرار التأثير ما يمكن أن يصل بأخلاق رسالة السماء إلى القلب الإنسانى ، فالشعر لا وطن له ، لأنه لغة جمالية تخترق المشاعر فى كل وطن ، فقد تأثر كل الشعراء بكل الشعراء الذين سبقوهم ، إن سلبًا وإن إيجابا ، وليس بمستغرب أن نستشف دندنات "طاغور" و "بيدبا" الفيلسوف فى قصيدة لشاعر عربى ، ونسمع الترنيمات الأندلسية فى شعر أوربا ، ونشدو بالأخير فى شعرنا العربى المعاصر ، ونخضع فى مفهومنا للشعر ، للعديد من المذاهب والتيارات التى اجتاحت الشعر الأوربى ، والتى تولدت من انسياح الشعراء فى عوالم الفنون الأخرى ، كالرسم والنحت والتصوير والمسرح والرواية والقصة.

وشاعرنا " عبد الله البردُّونى" أحد الشعراء المعاصرين الذين ناءوا بثقل أمانه الكلمة الشاعرة ، واستطاع أن يجردها سلاحًا وعلاجًا وبلسمًا فى أمته ، واستطاعت الكلمة الشاعرة أن تصور الوجود والعالم والبشر والتاريخ والحياة فى ذاته خلف جفنيه المظلمين ، كما استطاعت أن ترسم ملامحه النفسية الغائرة ، التى تتحكم فى منطق الأشياء لتبنى له منطقه الخاص ، وتبيح له التردد والاختلاف فى قضية واحدة ، وهو فى موقفيه صادق الحس والمشاعر ، لأنه لا يصور الحقائق الظاهرة ، بقدر ما يصور أثر ترسباتها فى نفسه ، وكم هى كثيرة وشائكة تلك القضايا اليمنية والعربية والإسلامية !

وإنى إذ أقدم هذا الكتاب ، أقدم قبله عظيم امتنانى لأستاذى الدكتور الطاهر أحمد مكى ، فهو الذى مهد لى الطريق ، وحبب إلىّ الأدب ، وأول من عرفنا بهذا الشاعر العظيم ، وتفضل بتقديم هذا الكتاب .

وباقة ورد وحب ، لرفيق العمر والدرب ، الدكتور أيمن ميدان ، زهرة الود بينى وبين أستاذى الحبيب .

المؤلف

تمهيد

اليمن :

تحتل اليمن مكانة أثيرة فى قلب الأمة العربية المسلمة، بل فى ضمير العالم القديم والحديث، لماضيها الزاهر النقى، الذى تجلى فى «حضارة سبأ» وقد عظم القرآن ملكة من ملوكها، لخضوعها مؤمنة بالحق والتوحيد، كما عظم فى قومها الرشد والطاعة، ، وما كانت الملكة "بلقيس" إلا يمنية الدم والنسب، وما كان خضوعها للنبى سليمان عليه السلام إلا إيذاناً بمولد أمة موحدة، تدخر لأنبياء الله بعد حين، لما وهبت من سلامة الصدر وصفاء الذهن، ولا عجب أن يكون ملوك الغساسنة فى الشام من اليمن، والأوس والخزرج من اليمن، وهم أحباب الرسول صلى الله عليه وسلم وأنصار الإسلام، وكانت اليمن أولى المناطق التى دخلت الإسلام بعد المدينة، فاستحقت اليمن واليمنيون تكريم الرسول لهم بقوله: " الإيمان يمان، والحكمة يمانية" [1] والإيمان والحكمة زهرتان لطهر القلب وصفاء الذهن، وقد قامت فى اليمن دول كثيرة مختلفة المذهب والفكر بعد تفكك الخلافة زمن الدولة العباسية، هذه الدول تنتمى إلى أهل السنة والشيعة بأنواعها والخوارج، كلها زالت مع الزمن، ولم يبق سوى أهل السنة والشيعة الزيدية، وهم أعدل الشيعة وأقربهم فكراً إلى أهل السنة، ولم يذكر خلاف بينهما، رغم محاولات الاستعمار الإنجليزى إحداث الفتنة بينهما، ثم محاولات الأئمة إشعالها، حتى ينشغل الشعب اليمنى بخلافاته عن جرائمهم فى حقه.

أحوال اليمن السياسية والاقتصادية والاجتماعية قبل ثورة سبتمبر سنة ١٩٦٢م :

بسطت الدولة العثمانية نفوذها على اليمن سنة ١٧١٧م فى عهد سليم الأول، وسرعان ما أخذ هذا النفوذ فى الانحلال تدريجياً، لضعف العثمانيين فى مواجهة الدول الاستعمارية، وسوء إدارتهم وإشرافهم على اليمن، وبداية المقاومة الشعبية اليمنية للأتراك، معلنة سخطها على الحكم التركى. إذ أدرك اليمنيون أنهم أولى باليمن وأجدر بالاستقلال، فأيدوا الدعوة الوهابية. كفكرة

(١) انظر: الشيخ بدر الدين العينى (ت ٨٥٥هـ): عمدة القارى، شرح صحيح البخارى، ج ١٨، ص٣١، دار إحياء التراث العربى، بيروت .

دينية وسياسية، تستطيع أن تجمع الشعب اليمنى على كلمة واحدة، لتخرج اليمن قوية من تحت السيطرة التركية، ولكن والى مصر "محمد على"، وكان يعمل على إرضاء الباب العالى فى تركيا، أرسل حملة عسكرية قوضت عرش الاستقلال الوليد لتعود اليمن مرة أخرى الى حظيرة الدولة العثمانية سنة ١٨١٨م، وظلت الثورات صغيرة فى الخفاء، إلى أن كان عام ١٩١١م، حيث بلغت الثورة أوجها بقيادة الإمام يحى بن حميد الدين، وتمكن الثوار من الاستيلاء على صنعاء، عندئذ فرضوا على تركيا عقد صلح معهم، وفيه، اعترفت لهم بحق السيادة على المناطق الجبلية الداخلية، واحتفظت تركيا لنفسها بالسيادة على المنطقة الساحلية (١).

استطاع "بنو حميد الدين" بقيادة الإمام يحى، أن ينصبوا أنفسهم أئمة على اليمن، وساعدتهم الظروف السياسية على ذلك. كما ساعدتهم بعض الادعاءات الدينية، إذ أعلنوا أنهم ينتسبون للرسول صلى الله عليه وسلم، مما دفع الشعب إلى الالتفاف حولهم صادقاً، وبعد محاولات عديدة مع الدولة العثمانية التى لقبت بعد ضعفها "بالرجل المريض"، سنحت الفرصة للإمام يحى، ليعلن استقلال اليمن سنه ١٩١٨م، بعد هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى، وعقدها صلحاً مع أعدائها (٢).

وكان من الإمام يحى ما لم يحمد عقباه، فقد عقد معاهدة مع بريطانيا سنة ١٩٣٤م، ليضمن ملكه وملك أسرته، ومفاد المعاهدة الاعتراف باستقلال اليمن - التى استقلت من قبل - ولكن على ما هى عليه، أى دون عدن البريطانية ومحمياتها التسع كما أطلقت عليها بريطانيا، التى رأت فى عدن موقعا استراتيجيا يضمن لها السيطرة على البحر العربى والمحيط الهندى ومدخل البحر الأحمر من الجنوب، وهى المناطق التى تمر فيها تجارتها من الهند وجنوب شرق آسيا الى الشمال عبر طريق رأس الرجاء الصالح جنوب أفريقيا أو طريق قناة السويس (٣).

لقد تألم اليمنيون لانقسام اليمن، ومما زاد فى ألمهم، ضياع مناطق الشمال اليمنى أيضا فى نفس العام الذى استسلم فيه الإمام للإنجليز، ففى سنه ١٩٣٤ م، قامت الحرب اليمنية السعودية نتيجة للخلافات حول الحدود، وضمت السعودية أراضى يمنية، هى "نجران وأبها وجيزان"، ولحقن الدماء تنازل الإمام مرة أخرى، ليخلف فى قلوب اليمنيين حسرة دفينة، باسم القومية العربية (٤)،

---

(١) د. يسرى الجوهرى، د. ناريمان درويش: جغرافيا العالم، ص ٥١٧، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٨م.
(٢) نفسه: ص ٥١٧.
(٣) نفسه: ص ٥١٧.
(٤) انظر: محمود كامل المحامى: الدولة العربية الكبرى، ص٤٥٧، دار المعارف بالقاهرة.

مما جعل بعض المؤرخين الإيطاليين يتساءل عن ماهية القومية العربية، التى تخول للإمام تسليم أرض شعب اليمن إلى المملكة السعودية، ولم تستطع إيطاليا حليفة اليمن آنذاك أن تساعد اليمن على استرداد أراضيه، ذلك أن الإمام لم يطلب استعادة الأرض من الإنجليز فى عدن جنوب اليمن، أو من المملكة العربية السعودية حليفة الإنجليز، لقد أراد الإمام أن ينطوى بدولته بعيدا عن المعارك العالمية، خوفا من تدخل القوى ذات المصالح الطامعة فيها، فرأى أن تبقى بلاده - ما أمكن - بعيدة عن فكرة التوسع فى العلاقات الدولية، خوفا مما كان يسميه "بالطفرة"، ولذلك، بلغت اليمن فى عهده أقصى درجات التخلف [1]، وكان أن تفجر الفكر الثورى فى أذهان كوكبة من أبناء اليمن المخلصين، الذين أتيحت لهم فرصة الإقامة خارج اليمن، أو أتيح لهم من العلم والثقافة ما يبعث على المقارنة بين اليمن وغيرها من دول العالم، وقد وهب هؤلاء الغيرة على بلادهم. واليقين فى إحداث التغيير، من خلال المد الروحى الدينى الذى وافاهم من "الإخوان المسلمين" فى مصر. والذين باركوا الخطو الثورى فى اليمن، وأمدوه بالفكر والتنظيم ، حيث كان بعض الثوار من المفكرين والشعراء والأدباء اليمنيين المقيمين فى مصر ، هروبا من الإمام الطاغية "يحيى"، ينالون قسطا من الثورية المنظمة على أيدى جماعة الإخوان قبل قيام ثورة يوليو بكثير، كما كان بعض هؤلاء الثوار عسكريين يدرسون فى العراق وسوريا، انضموا إلى إخوانهم فى مصر للقضاء على النظام المريض [2].

قامت الثورة الأولى فى اليمن بصورة انقلاب عسكرى، قتل فيه الإمام يحيى سنه ١٩٤٨م . وكان على الثوار بعد مقتل الإمام أن يواجهوا الشعب اليمنى الذى لم يحرك ساكنا للثوار والثورة، "إن الجماهير اليمنية على ما تعانيه من مظالم ومتاعب، وما تقاسيه من جهل وفقر ومرض. لم تفكر فى ثورة، ولا تنتظرها"[3]، ففشلت الثورة لأنها فقدت قاعدتها الشعبية العريضة، لم يكن هناك توعية شعبية تضىء للشعب مساره المظلم خلف أئمة متخلفين، لقد ارتعد الثوار من غضبة الشعب ضدهم، إن اليمنيين لا يعرفون إلا السلطة الإمامية، إنها - فى تفكيرهم - تاريخ الإسلام وامتداد الخلافة الإسلامية، والنور الذى يمنع عنهم دياجير الكفر والفسوق، مما اضطر الثوار إلى إعلان قيام إمام آخر، هو ولى العهد "أحمد بن يحيى" الذى كان يرقب الأحداث من بعيد. أمره

(١) انظر. جغرافيا العالم: ص٥١٨

(٢) مركز الدراسات والبحوث اليمنى: وثائق أولى عن الثورة اليمنية، ط١، ص ١١٨ وما بعدها. دار الآداب. بيروت، صنعاء سنة ١٩٨٥م.

(٣) السابق ص ١١٨

أبوه قبل اغتياله "بالانتقال إلى صنعاء العاصمة، لاتخاذ الإجراءات اللازمة ضد من سماهم بالخونة، وتظاهر ولى العهد بأنه يتأهب لمغادرة "تعز"، ولكن كان يتوجس خيفة من أن يعطى تواجده مع أبيه فى العاصمة الأحرار فرصة التمكن من القضاء عليهما معا، دون أن يجد فرصة للخلاص، كما وجدها أخيرا فى "تعز" أو أنه كما قال بعض اللصيقين به: كان قد استطال عمر والده الإمام يحيى، وطال انتظاره لتولى "إمارة المؤمنين"، فتباطأ فى الاستجابة لإلحاح أبيه عليه بسرعة الوصول، حتى يتخلص من أبيه، ثم يتخلص به من أعدائه [1]، وكان له ما أراد، إلا أن الأحرار كانوا مضطرين لتوليته كما سبق، ولم يكن الأحرار كلهم معروفين عند الإمام الجديد ليقضى عليهم جميعا، فقد كان منهم القاضى عبد الرحمن الإريانى قائل الكلام السابق، وكان من أهل الحل والعقد فى حكومة الأئمة، ولثقتهم فيه لم يشكوا فى ولائه لهم، وكان مثله الكثير من الأحرار الذين لم تطلهم قبضة الإمام "أحمد بن يحيى"، فعندما اضطر الأحرار لتولية "أحمد إماما"، استشروا فيه من خلال قوتهم الدافعة الخفية، "قابلية التطور"، والخروج باليمن من العزلة المضروبة عليها، وأن يقبل دستورا جديدا، ومسارات تصحيحية سليمة، بالإضافة إلى كونه واجهة ترضى طموح الشعب المسكين المطالب باستمرار سلطة الأئمة [2].

مرت سبع سنوات على ثورة سنه ١٩٤٨ م، وبقدر ما كان أثر فشلها شديدا على من بقى من الأحرار ومن باركهم فى الداخل والخارج، كان أثرها عظيما فى إفاقة فئات الشعب المختلفة وبثهم فكرا جديدا، وزاد المنتسبون إلى الفكر الثورى، لقد استطاع الثوار أن يضيفوا جديدا إلى مفهوم الثورة الشامل، فقد استقر حكم الإمام وثبت أمره، وعليهم أن يسيروا فى خطين متوازيين: **الأول** : التوعية والتثقيف للشعب ولأكبر عدد ممكن من مشايخ القبائل الذين كان لهم حينها ثقل حاسم فى سير الأمور عند الأزمات. **والثانى**: محاولة شق العصا بين أمراء البيت المالك ليأكل بعضهم بعضا، وذلك عن طريق إثارة طموحاتهم وتحريكها إلى ولاية العهد، بدفع الأمير "البدر بن أحمد بن يحيى" بالسعى إلى ولاية العهد، التى سيعارضه فيها الأمراء، وعلى رأسهم "السيف حسن" أخو الإمام أحمد، وآتت الخطة ثمارها، ودب الخلاف فى الأسرة الحاكمة، وعلى الصعيد العسكرى، ينشط قائد الثورة الثانية سنه ١٩٥٥م "المقدم عبد الله الثلايا" فى تأليب الجيش ضد الإمام وتمرده عليه، فأعلن الإنقلاب العسكرى، وضرب الجيش حصارا على القصر، واحتل المراكز الحكومية ومخازن الذخيرة والسلاح واللاسلكى والمطار، وانتزع من الإمام التنازل عن العرش

---

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية : ص ١٣٣ .
(٢) نفسه: ص ١٣٤ .

حقنا للدماء، لأنه عجز عن القيام بأمانة المسئولية التى فى عنقه، وبويع أخوه "عبد الله" إماما فى جمع من مشايخ القبائل وضباط الجيش، ومضت أحداث عجيبة، ليعلن الإمام المخلوع انقلابا على الانقلاب، وإذا بالمدفعية التى أمرت من قائد الجيش والانقلاب "المقدم الثلايا" بضرب القصر ومن فيه، تتحول على قيادة الجيش العسكرية، ومقر الإمام الجديد وحوصر الإمام الجديد وحاشيته، ويعرف قائد الثورة والجيش أن "عبد الله" الذى كانوا يولونه عميل استعمارى على صلة بريطانيا وأمريكا، وأن الجيش قد أعانه على تحقيق مطامعه، فى حين يرى القائد "الثلايا" أن "عبد الله" لم يكن إلا صورة مؤقتة للإمامة الزائلة، وقد تعلم القائد من الثورة الأولى فى عام ١٩٤٨م، وها هو ذا الآن الشعب وكثير من الجيش يعلن الولاء للإمام أحمد ، تقديسا لمكانته فى دينهم وعقيدتهم، فالقائد "الثلايا" عالج الثورة كما عالجها سابقوه فى الثورة الأولى خوفا من غضب الشعب الذى تقدس فى خاطره عرش الإمام [(١)].

وقد كانت قيادة الثورة المصرية فى القاهرة على دراية بخطوات عبد الله بن يحيى، فهاجمته عبر إذاعة "صوت العرب" بصوت المناضل اليمنى، الأديب والشاعر "محمد محمود الزبيرى"، كما جاءت تهنئة رسمية فى شخص الوزير المصرى "حسين الشافعى" الذى جاء يهنئ الإمام، ويحذر الثوار سرا من الطريق الذى سلكوه، وتم القبض على قائد الانقلاب ومساعده والإمام المزعوم وأعدموهم جميعا، فى مشهد من الجيش الذى عاد بولائه الى أحضان الإمام "أحمد بن يحيى" [(٢)].

لم يصمت الثوار الذين يتزايدون يوما بعد يوم، وفى أيديهم خبرات متراكمة من الحركتين السابقتين، وممارسة العلاقات مع أطراف القضية الثورية: السلطة الإمامية والشعب، والجيش، والقوى الخارجية المؤثرة ، والعلاقات فيما بينهم.

استطاع الأحرار أن يهتكوا ستر الإمام إزاء شعبه، فأبرزوا أوضاع اليمن الاقتصادية والاجتماعية للشعب بكل وسيلة، فاقتصاد البلاد فى يد الإمام، يَمُنّ بالثروة على من يشاء من مساعديه، حتى تفشت الرشوة وانتشر الفساد فى المصالح الحكومية، وغدت الرشوة السبيل الأوحد إلى قضاء مصالح الشعب الفقير، واليمن اجتماعيا تنقسم إلى طبقتين، طبقة الأئمة ومن والاهم، وطبقة الشعب الكادح الذى يحرم من الثروة والمناصب معا، وسلطة القبائل تتولد من

---

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١٣٣ .
(٢) السابق : ص ١٣٤ .

ولائها للإمام، وهناك قبائل عديدة لا تقبل الإمام لمذهبه الزيدى، وهى كثيرة، وقد ساندت الأحرار فى ثورة سنة ١٩٥٥م، وظلت تنتظر الفرصة للقضاء عليه، كما دفعوا بسياستهم الخفية العنيدة "الإمام أحمد" إلى المحافل الدولية العربية، حتى يبرزوا ضعفه ومكابرته ورفضه الشديد لتقدم اليمن أمام الشعب اليمنى، حيث دفعوه الى طلب اتحاد فيدرالى مع الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٥٨م، وفشل الاتحاد بجهود المملكة السعودية، وتبين للأحرار والشعب أن رغبة الإمام غير صادقة فى الخروج باليمن من عزلته، إذ كان يريد من الاتحاد أن تسكت مصر أصوات المعارضين اليمنيين فى إذاعة "صوت العرب"، عندئذ تضافرت أياد كثيرة داخل اليمن وخارجها للقضاء على النظام الحاكم، واستطاع الأحرار تنظيم الثورة باقتدار، حيث بدأوا بتوعية الشعب من خلال الإذاعة التى بثتها مصر على موجة "صوت العرب"، بتصوير المفارقة بين الإمام وبيته ومواليه والشعب الفقير، حتى هذه الإذاعة كانت تسمع فى السر، إذ ليس يملك جهاز الراديو إلا القليل من الشعب، فكانوا جماعات تسترق السمع، والعجيب أن اليمن آنذاك لم يكن لها ميناء على الإطلاق، رغم إشرافها على البحر الأحمر والمحيط الهندى،[1] ولم يكن فيها طرق ممهدة بين المدن، وغير ذلك من السلبيات التى تفجر فى دم الشباب الحمية والغيرة على الوطن، كما أبرز الأحرار سلبية الإمام إزاء الأراضى اليمنية المغتصبة فى الشمال والجنوب، وإلى جانب ذلك كان الجيش على أهبة الاستعداد، وبعض القبائل الموالية للأحرار، وقامت الثورة قبل السادس والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٦٢م بسبعة أيام، ففى التاسع عشر من سبتمبر قتل "الإمام أحمد" على أيدى ثلاثة من ضباط الجيش الأحرار: "عبد الله اللقية، والعلفى، والهندوانة"، ولم يكن "البدر" ولى العهد يتوقع أن بعد مقتل والده الإمام ثورة شاملة، وكان فى جيشه مازال قويا، فقتل ثلاثتهم، وحوصر البدر "الإمام" أياما خمسة، ثم استطاع أن يهرب عن طريق القبائل إلى المملكة السعودية التى أمدته بالذهب والمال والسلاح والجنود ليعيد الإمامة، ولكن لم يستطع، ذلك أن الأحرار قد استقدموا القوات المصرية لتساندهم ضد قوى الرجعية المساندة من السعودية والإنجليز فى الجنوب ، "ولولا التدخل المصرى العسكرى لفشلت الثورة، لأن إمدادات السعودية العسكرية أطالت الحرب إلى ثمانى سنوات بعد ١٩٦٢م، وظلت القوات المصرية حتى ١٩٦٧م، حيث هدأت الأوضاع نسبيا، وقد وضعت مصر أول تشكيل رئاسى ووزارى فى اليمن بعد الثورة، وعلى رأسه الإريانى - قائل هذا الكلام - و جاء تشكيل الثورة بجعل «العميد عبد الله السلال رئيسا» [2].

---

(١) «وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص١١٨ وما بعدها.

(٢) نفسه: ص ١٣٣.

جغرافية اليمن :

لا شك أن التضاريس تشكل ملامح البيئة و الحياة، و تؤثر في الإنسان و تصوره للثابت والمتغير وفلسفته تجاه الأشياء، باعتبارها الطبيعة التي تتجانس مع نشأة الإنسان في موطنه و تمتزج بطبائعه وملكاته، و اليمن إحدى الدول العربية التي تختلف تضاريسها عن بقية الدول، لموقعها الجغرافي المتميز، فهي تقع في أقصى الجنوب الغربي من قارة آسيا و شبه الجزيرة العربية، و تختلف « طبيعة أرضها عن بقية شبه الجزيرة العربية، في كونها هضبة جبلية مرتفعة في معظم أجزائها، و هي امتداد لسلسلة جبال الحجاز بمحاذاة البحر الأحمر، يبلغ ارتفاعها في اليمن نحو ٥٠٠٠ قدم عن سطح البحر، تقطعها الأودية الزاخرة بالمزروعات التي تستقطب الإنسان اليمني، كزراعة البن و القات، وتكثر بها السفوح البركانية الخصبة، بالإضافة إلى الأمطار الغزيرة معظم شهور السنة في بعض المناطق المرتفعة، فاليمن خضراء بطبيعتها»[1] حتى عرفت باسم بلاد اليمن السعيد.

هذه التضاريس التي تشكل الأرض، استطاعت أن تميز الإنسان اليمني في أنماط حياته، فاليمني لين القلب شديد الغضب فيه جدية ووضوح، و قد تأثر الشعراء و الأدباء اليمنيون بهذه الطبيعة المتناقضة ظاهراً، و برع شاعرنا "عبد الله البردُّوني" رغم عماه المبكر، في الوقوف أمام سحر هذه الطبيعة وتشخيص وحدتها النفسية ضمن وحدة كونية كبرى تتحكم في مسيرة الزمن والإنسان[2]، كما برع شعراء اليمن القدامى في تصوير هذه الطبيعة المميزة، أو استطاعوا من خلالها التفاعل مع الطبيعة الساحرة أينما تجلت، كامرىء القيس ووضاح اليمن عبد الرحمن بن إسماعيل ويزيد بن مفرغ الحميري وحسان بن ثابت في الجاهلية والإسلام، وسنجد أن البردُّوني نهج سبيلهم في استخدام الأسماء بكثرة، حيث يذكر أسماء الجبال والوديان والأنهار والزروع والأشخاص والمدن والقرى والعواصم، يذكرها دون كلل، وإن بلغت من كثرتها التقليل من شأن الصورة الشعرية.

***

(١) جغرافيا العالم: ص ٥١٩.
(٢) انظر قصيدته «أصيل القرية ١٩٦٥م، من ديوانه، مدينة الغد وقصيدته «سيرة للأيام ١٩٦٨م نفس الديوان».

الفصل الأول

حياة الشاعر

أولاً: حيــاته

أ - نشأته ودراسته :

ولد عبد الله البردُّوني سنة ١٣٤٨هـ الموافقة سنة ١٩٢٢م، فى قرية «البردون» وهى قرية صغيرة من أعمــال بلدة «رداع» الخـاضعة لإقليم «الحدا» أو «الحدة»، أحد مصابف «صنعـاء» عاصـمة الجمهورية العربيـة اليمنية، وفى قريته نشأ، «وهى قرية شاعرية الهواء، ذهـبية الأصائل والأسحار، يطل عليها جبلان شاهقان، مكللان بالعشب، مؤزران بالنبت العميم»[1] ولعشق أبدى بين الشاعر وقريته، انتســب إليها، وكانت ضـميره الحى، ومعبد الخضـرة والمثالية والجمال خلال رحلته الفنية الطويلة، ففى «أحضـانها مرحت طفولته، وتحســـت نظراته كؤوس الجمال الفـاتن، حتى أغمض عينيه الـعمى بين الرابعة والـسادسـة من عمره، بعد أن كابد الجـدرى سـتين[2]، لقد اجتـاح موسـم الجدرى القرى الفـقيرة المعتـمة، والمدن التى لم تر نور التحضـر فى ظل الإمامة المسـتبـدة، وليذهـب الجدرى بكبـار وصغار إلى المقابر، وليتـرك بصماته عـلى بعض الوجوه، وليتزع مـن وجه الطفل "عبد الله" عينيه اللتين أضاءتا له قبل رحيلهما طريق الجمال والحب، هذا الحب العميق الذى أضاء قلبه فانبعثت منه رؤيته للحياة.[3]

وقد كان حـادث العمى مأتماً صاخـباً فى بيوت الأسـرة ؛ لأن ذلك الريف يعتد بالرجل السليم من العاهات، فرجاله رجال نزاع وخصام فيما بينهم، فكل قبيلة محتاجة إلى رجل القراع والصراع الذى يقود الغارة ويصد المغير[4] ورغم فداحة المصاب، مضى الطفل قوى الإرادة فى طريق النور، فاستهل التعليم فى مدرسة ابتدائية فى القرية وهو فى الســابعة من عمره، أقام فيها سـتين، ثم انتقل إلى قرية «المحلة» مـن أعمال إقليم «ذمـار» وفيهـا أقام أشـهـراً، ثم شـاءت له الأقـدار أن ينتقل إلى مدينة «ذمار» نفـــها، وفى مدرســتيها الابتدائيـة والعلمية عكف على الدرس عـشـر سـنوات، كابد

---

(١) انظر: مقدمة ديوان البردونى، بقلم الشاعر، ط١، المجلد الأول، ص ٥١، دار العودة، بيروت ١٩٧٩م.

(٢) نفســه: ص ٥١.

(٣) انظر: مقدمة ديوان البردونى، بقلم الدكتور عبد العزيز المقالح، ص ١٠.

(٤) نفسه: ص ٥٠

فيها متاعب الدرس ومكاره العيش، والحنين إلى القرية وملاعبها، وخلال وقفة الصبي يتأمل مسيرة حياته المؤلمة، ومع اعتمال الحنين إلى طفولته البريئة وقريته الحبيبة وضيائها القديم، تتفجر ملكاته بالشعر، فبدأ يكتبه في الثالثة عشرة من عمره[1]، ويبدو أن الزمن لم يتح لشاعرنا أن يسجل ذلك الشعر الأول أو يستعيده فيما بعد، فأول قصيدة مؤرخة كتبت سنة ١٩٤٧م، وهي تصور فترة من حياة الشاعر المدرسية، وتلك القصائد الأولى للشاعر والتي ذهبت مع صباه حملت شكواه وتأوهاته من الزمن وضيق الحال ونزعاته الهجائية التي تكونت من قراءته للهجائين، ومن سخط الشاعر على المترفين الغلف، لقد كان يتعزى بقراءة الهجو ونظمه، بدافع الحرمان الذي رافقه كثيراً، ليظهر التشاؤم والمرارة، والغريب حقاً أن هذه المرحلة انتهت تماماً من حياة البردُّوني الشاعر، لأنه ليس - إلا فيما ندر- هجاءً أومتشائماً.

وبعد عشر سنوات أخرى في «ذمار» شق البردُّوني الشاب طريقه إلى العاصمة صنعاء، وفيها عاني كثيراً في مكابدة العيش ومصارعة الأهوال، ولم يكن يملك من العدة سوى مثاليته الشفيفة الريفية، وذهنه المتوقد الطموح، وليله الدائم الضرير، حتى تبنته مدرسة «دار العلوم» بصنعاء لنبوغه المبكر وضيق ذات اليد، وفي مدرسته قرأ المنهج المرسوم للمدرسة حتى أنهاه، ثم عين أستاذا في نفس المدرسة ولا يزال[2].

ويحمد لصديقه الدكتور عبد العزيز المقالح رئيس جامعة صنعاء، أنه شبه رحلة البردُّوني من قريته إلى بلدة "زراحة" ثم ذمار ثم صنعاء، برحلة عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين من قريته إلى المدينة فالقاهرة العاصمة، ثم رحلته إلى باريس، وكلاهما كابد هموماً من جنس واحد، وكلاهما رأى العالم والحياة من خلف جفنين مظلمين[3].

ب - حياته المهنية :

لقد عمل الطالب النابغة "عبد الله البردُّوني" مدرساً في المدرسة التي تخرج فيها، وكان شعره شفيعه إلى اعتلاء المنصب الأمين، بالإضافة إلى سماحة أخلاقه، ولينه مع رفاقه ومجتمعه، وقدرته المميزة على الإدارة والجدية، واتزانه الاجتماعي الذي يدحض تعميم كل صفات العميان في كل أعمى، ثم إلى جانب التدريس عمل كاتباً إذاعياً يكتب للإذاعة، فلم يلبث أن عين مديراً لبرامج

(١) مقدمه الديوان: ص ٥٢، وأول قصيدة في دواوينه بتاريخ ١٩٤٧ «اعتراف بلا توبة، لعيني أم بلقيس».
(٢) نفسه: ص ٥٢.
(٣) نفسه: ص ١٢.

إذاعة صنعاء العاصمة، وهو إلى جانب ذلك عضو فى تحرير "مجلة الجيش"، وعضو فى هيئة تحرير "مجلة الحكمة"، كما يكتب لصحف أخرى كثيرة، يمنية وعربية، فهو إذن شاعر وأديب وناقد ومحرر أدبى وسياسى وإذاعى ومدرس، والتدريس هو العمل الذى يفخر به ويؤمل فى الارتقاء به ارتقاء الشباب العربى.

جـ - أسرته :

ولد عبد الله البردونى لأبوين فقيرين فى قرية "البردون"، وكان أبوه فلاحاً عظيماً، كما كانت أمه عظيمة، ذلك أنهما استطاعا أن ينزعا من طفلهما الإحساس بالعجز والمرض، وأحاطاه بقلبين رحيمين مؤمنين، وغرسا فى تفكيره وقلبه الصغير الإيمان بالله وحكمته فى خلقه وفلكه، فلافرق عند الخالق بين ليل ونهار، وضرير ومبصر، ولذلك لانجد شاعرنا حاقداً أو ضعيف النفس حتى يتمنى نور البصر بدل العمى، ومن ثم اخترق "عبد الله" طريق حياته قوياً بصبر وجلد، حتى أخذ مكانه بين شعراء الدنيا، كشاعر يمتاز بأصالة فكرية تنأى عن الشكوى من العمى أو مداراته بنظارة سوداء كما يحلو لبعض العميان، وهذا الاستقرار الأسرى، كان له أكبر الأثر فى حياته واستقرارها، وشخصيته ونبوغها وتفردها، وعندما أقدم على الزواج، لم يركن إلى ضعف اختيار يتحكم فيه العمى، بل ارتقى عن الإحساس بالعجز، ليرزق بزوجة صالحة، سيدة جامعية تحبه كثيراً [(1)]، تقدر فيه "عبد الله" الشاعر الكبير والإنسان والمسئول عن مهام وطنية جسيمة وأخرى قومية، حيث يسافر البردُونى بأمانة الكلمة ليولد جيلاً من الشباب العربى المستنير.

وحينما توفيت والدته، رثاها وهو لا يجيد الرثاء، فبكاها حينما ذكر حنوها عليه جائعاً ضريراً، ويتمنى لو عاشت حتى تراه شاعراً، يملأ التاريخ فناً :

آه .. يـا أمّى .. وأشـــــواكُ الأسى	تُلهبُ الأوجــاعَ فى قـلبى المذُابِ
فيك ودَّعتُ شبـابى والصِّبَـا	وانطوتْ خلفى حلاواتُ التصابى
كم تَذَكـرتُ يـديكِ، وهُمَـا	فى يَدى أو فى طعـامى وشَــرابى
كـان يضنيكِ نحُولى، وإذا	مسَّنى البـرُدُ، فـزنَـداكِ ثيـابى

---

(١) جريدة الأنباء الكويتية، بتاريخ ٢٦/ ٥/ ١٩٨٨م، نقلاً عن كتاب «الوامع المكفوفين العرب» للكاتب صادق محمد أحمد بخيت.

وإذا أبكانيَ الجـــــوعُ، ولـمْ | تملكي شيئاً سوى الوعد الكذّاب
هَدْهَدَتْ كـفـاكِ رأسي، مثلما | هدهَدَ الفجْـر رياحين الرَّوابي
كم بكتْ عـينـاكِ، لمّا رأتا | بصري يُطفَا، ويُطوى في الحجاب
وتذكرتِ مصيري، والجوى | بين جنبيكِ جراحٌ في التهاب
هَا أنَا يا أُمِيَ اليـومَ فتى | طائرُ الصّيتِ، بعيدٌ في الشّهاب
أملأ التاريخ لحنا وصدى | وتُغنّي في رُبا الخلد ربَابي[1]

د - مكانته بين شعراء عصره :

يعتبر البردّوني أمة وحده بين شعراء اليمن، يمتلك من القدرة الفنية أكثر مما امتلكوها، فغالبيتهم جنح إلى تجديد الشكل والمضمون في القصيدة العربية، بينما اخترق البردّوني إلى روح القصيدة العربية، أفاض عليها من طاقاته الفنية، فأخرجها من رتابتها، وحمّلها من ظواهر التجديد ما ينسب إليه وحده، وقد تناول البحث تجديداته في مواقعها المناسبة في فصول اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة، وقد حافظ "البردّوني" على القالب الموسيقي التراثي، لإيمانه العميق بشمولية هذا القالب وإمكاناته في استقطاب ظواهر التجديد المختلفة، وسعته لاحتواء المذاهب والتيارات الشعرية المتعددة، بل إن الشكل التراثي عند البردّوني أضفى على تلك التيارات إيقاعاً جديداً، فشعره ينطلق بالأصالة حينما يمتاح من السريالية والرمزية، وهذان المذهبان بما يحملان من عناصر المفاجأة والتشويه والإيحاء والغموض، قد أثرا في شعره أيما تأثير، وظهر ذلك جلياً في تناوله الفني للصورة، ولغتها وإيقاعها وأسلوبها ونمطها، وفي الفصل الخاص بالصورة في الباب الثالث، تناول البحث تأثره بالمذهبين.

ويقدر شعراء اليمن مكانة شاعرهم، فالشاعر الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح يتحدث عن البردّوني في مقدمة "ديوان البردّوني" قائلاً "هل تستطيع الساقية أن تقدم النهر؟ وهل يستطيع النهر أن يقدم البحر؟ ذلك ما يريده مني صديقي الشاعر الكبير الأستاذ "عبد الله البردّوني"، وهي إرادة عزيزة على نفسي، حبيبة إلى قلبي، ولكنها كبيرة على قلمي، ثقيلة على ذهني .. أيها الصديق العزيز، لقد قرأت شعرك وأنا تلميذ في الابتدائية، وقرأته وأنا طالب في الإعدادية، وقرأته وأنا مدرس في الثانوية، وصار بيني وبينه إلفة العمر[2] ذلك أن "البردّوني" حلقة وصل بين جيل

---

(١) «أمي، من أرض بلقيس».

(٢) مقدمة الديوان: ص٦.

وجيل، وهو زميل الجيلين فنياً، كان في بدايته الشعرية حينما قرأ شعر الزبيري والموشكي والإرياني، وكان في قمته حينما قرأ للشامي وعبده غانم وباكثير والمقالح، وبإجماع هؤلاء الشعراء وبرغبة اليمن حكومة وشعباً، يمثل "البردّوني" بلاده في المؤتمرات الأدبية في الخارج، ومن خلالها عرفه العالم العربي، فقد مثل اليمن في مؤتمر مدينة "الموصل" في الجمهورية العراقية الذي عقد سنة ١٩٧١م، بمناسبة مرور ألف سنة على مولد الشاعر العربي «أبي تمام حبيب بن أوس الطائي»[1] وألقى في ذلك المؤتمر قصيدة ذائعة الصيت، طارت بشاعرها آفاق الدهر، وهي قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، من ديوانه: لعيني أم بلقيس» لقد كان لها تأثيرها العميق، حيث كان العرب يجففون عرق الهزيمة بعد انتكاسة ١٩٦٧م بأعوام، بعد دخول إسرائيل الأراضي العربية، الضفة والجولان وسيناء.

ولشعراء اليمن القدامى والمحدثين مكانة في قلب "البردّوني"، مما يدل على نزعته الوطنية العميقة؛ فقد أفردلهم كتاباً يعرض لشعرهم وأفكارهم ومراحلهم الفنية، واستطاع أن يحدد فيه ملامح كل اتجاه فني سلكوه، ولم يذكر فيه نفسه، وسماه «رحلة في الشعر اليمني» ، كما يعرض لميزات هذا الشعر وخصائصه وصفات شعرائه، وقد أجمل ذلك في قوله: إن الشعر اليمني يمتاز بطرح الفكرة المباشرة، والوضوح في أقرب لفظ، والتدفق[2].

لقد استطاع شعراء اليمن المعاصرون النهضة باليمن فكراً وشعراً، ولقد تأثروا بالنهضة الشعرية والأدبية المصرية في مطلع هذا القرن العشرين، وإن كانوا يمتازون بنوع من وحدة الفكر حالت دون التشتت المذهبي والسياسي كما كان في مصر، مما ولد معارك أدبية لم تشهدها اليمن، وذلك لأن شعراء اليمن كانوا يحملون قضية واحدة، هي تحرير الشعب والبلاد من قبضة الإمامة المستبدة، «وقد عرفت اليمن ثمار النهضة المصرية في مؤلفات طه حسين والعقاد وسلامة موسى وسيد قطب، والمثقفون اليمنيون لم يسبروا تلك المنابع ولم يعرفوا منازع الكتّاب، لهذا لم يكن لهذه الثقافة المصرية عمق في تفكيرهم، فقد كان أثر الماضي أغلب عليهم [3] ، كما أن اليمن «لم تواجه فلسفة استعمارية، ولا دعوات تبشرية وما سونية، وبهذا لم تتقبل هذه المذاهب ولم ترفضها لانعدامها [4].

---

(١) جريدة الأنباء الكويتية، ٢٦/ ٥/ ١٩٨٨م.

(٢) «رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه» ط٤، ص ٣١، دار العودة، بيروت ١٩٨٢م.

(٣) عبد الله البردوني : قضايا يمنية، ص ٢٥٤.

(٤) نفسه : ص ٢٥٥.

هـ - مؤلفاته :

أولا: مؤلفاته الشعرية : مجموعة دواوين بلغت إلى الآن أحد عشر ديواناً، ومازال حفظه الله وبارك له فى عمره يثرى المكتبة العربية بشعره، وهى كالآتى :

١- من أرض بلقيس ١٩٦١م .

٢- فى طريق الفجر ١٩٦٧م .

٣- مدينة الغد ١٩٧٠م .

٤- لعينى أم بلقيس ١٩٧٣م .

٥- السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤م .

٦- وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٧م .

٧- زمان بلا نوعية ١٩٧٩م .

٨- ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م .

٩- كائنات الشوق الآخر ١٩٨٥م .

١٠ - رواغ المصابيح، ١٩٨٩م .

١١ - جوّاب العصور ١٩٩١م .

ثانياً : مؤلفاته النثرية : مجموعة كتب تتناول قضايا أدبية وتاريخية وسياسية، بلغت إلى الآن ستة كتب، ومازال حفظه الله قادراً على التأليف رغم بلوغه السبعين، أجزل الله ثوابه ونفع الأمة بأمانة كلماته :

١ - «رحلة فى الشعر اليمنى قديمه وحديثه ١٩٧٢م».

٢- قضايا يمنية ١٩٧٨م.

٣- فنون الأدب الشعبى فى اليمن ١٩٨١م.

٤- اليمن الجمهورى ١٩٨٣.

٥- الثقافة الشعبية، تجارب وأقاويل.

٦- الثقافة.. والثورة فى اليمن.

***

ثانياً : مفهوم الشعر عند "البردُّوني":

أمانة الكلمة عظمى ، والشعر حمل ثقيل ، يحتوى "البردُّوني" الشاعر والإنسان ، قد سلبه خفقات قلبه، يطيمه ويعصيه، يشدو فترتد إليه قونه كالفجر العنيد، ويولد ليفرح الشاعر بميلاده، بشكل به وجه الحياة، فيحيى الصريع بعد استقدام المستقبل المجهول، وتتحد ذاته وأحرله لميلاده :

مـا ذلك الحمل الذى يحتسى	خفقي، ويعصي ذاهلاً أو يطيع
يشدو، فترتد ليالى الصبا	فجراً عنيداً، أو اصيلاً وديع
ويحبل الأطياف، تجنى الرؤى	ويولد الأني، ويحيا الصريع
فتبندى الأشتات فى أحرفى	ولادة فرحي وحملاً وجيع [1]

فشعر البردُّونى عالمه الكبير، الذى يجتاز به ذاته إلى فهم عالم الواقع الصغير، وإن آفاق الشعر الرحيبة أتاحت له حياة عامرة بالحركة والألوان والضياء، فالشعر عمره الذى أفنى فيه عمره الزمنى:

هذي الحروف الضائعات الذى	ضيعت فيها العمر كى لانضيع [2]

والشعر سلواه عن صمته خلف جفنيه، ولذا يجسده ويشخصه "صديقات"، بما فيهن من إشراقة الجمال ورقة المعاشرة والأمان، بل إنهن أهله بطهرهن وحنانهن، وهن خمره وسكره، وعالمه الذى يجتذب الدنيا إليه، وهن ابنته وطفله، حيث حرم منهما فى الواقع :

أصبحت وحدها القصائد أهلى	صرن لى فى الضياع حقلاً ودارا
تلك أمي، تلك ابتى، تلك طفلى	تلك عرسى ليلاً، وأختى نهاراً
حاضناتى، وهن طفلات حسى	مرضعاتى، وهن أصبى العذارى
هن سكرى، وهن فى الكأس أصحى	هن صحوى، وهن حولى سكارى

---

(١) «فاتحة ١٩٦٨»، مدينة الغد» .

(٢) نفسه .

يخضـرن الشـعوب قلباً بقلبي وإلى جـرني بـقن البـحـارا[1]

إن "البردُوني" لا يعبر بالشعر، بل يصور ويشكل ويلون ويحرك، وذلك منبعث من مفهومه للصلة بينه وبين شعره، فهما واحد، الروح الشعر والجسد الإنسان، من هنا "ينبغي أن ننظر إلى الشعر على أساس ما يثير في نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بصور الإنسانية، وبالحياة المكتونة" [2] وليس المعنى في شعره هو المهم، "إنما هو المخلوق الآدمي الذي تحس دبيب انفعالاته، ووسوسة وجداناته، وليست الفكرة التي تحويها المقطوعة هي المهمة، وإنما هي الصورة المترائية بين الظلال الشفيفة"[3] وقد أضاء "البردُوني" هذه الجوانب فيما سبق، حيث نلمح ملامحه ونلمس إحساساته خلف تصويره علاقته بشعره، فإذا كان الشعر عمره وميلاده وعالمه الذي يرى به الواقع، وأمه وابنته وطفله المستقرين في خاطره من عالم الغيب أمنية حبيبة، وزوجته وأخته، وحاضناته ومرضعاته وطفلات هو أمهن، وسكره وصحوه وسكاراه، ويخضمن مزيج الشعوب إلى قلبه، والبحار إلى يديه، فإننا لاشك نلمح شاعراً ينأى بعزلته عن الحياة والناس، ولكنه نأى اغتراب نفسي تأملي، ونلمح شاعراً هادىء الفكر مستقراً في مجتمع يحبه، فهناك فرق بين من يتخذ شعره سلاحاً ضد الحياة والناس "كبشار وأبي نواس"، ومن يتخذ من شعره سبيلاً إلى سبر أغوار النفس الإنسانية العميقة، ليتلاحم معها وصولاً إلى مثالية النفس والحياة، وتحقيق شيء من سعادة الإنسان، وهذا المفهوم يتضح جلياً في الفصل الخاص بالموضوعات، حيث يتناول كثيراً من القضايا البشرية الأخلاقية الحساسة معالجاً، وموضحاً بالصورة السلبيات التي تدمر المجتمع.

ومن الناحية الفنية، فإن "البردُّوني" «من الشعراء القليلين في اليمن، بل في الوطن العربي الذين ما يزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية، وهو من القراء المدمنين للشعر الجديد، يفيد من صوره الجديدة، ومن تحرره في استخدام المفردات والتراكيب الشعرية الحديثة، وقد اكتسب شعره - على محافظته - أهمية كبيرة في السنوات الأخيرة، لمضامينه الجماهيرية الواضحة».[4]

---

(١) «الصديقات، ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م».

(٢) الأستاذ سيد قطب رحمه الله: كتب وشخصيات، ط٢، ص ٤٠، دار الشروق، القاهرة ١٩٨١م.

(٣) نفسه: ص ٥١.

(٤) د. عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، ط٣، ص ٣٧٩، دار العودة، بيروت ١٩٨٤م.

ثالثاً : فكره وفلسفته :

لقد تآلفت عوامل عديدة، كونية ونفسية وقدرية ، لتشكل فكر "البردُّونى" وفلسفته خلال عمره - حفظه الله - المختلف الأحداث والفكر، وهذه العوامل تتلخص فى :

أ - مولده ونشأته فى قريته «البردُّون» التى وهبت من جمال الطبيعة وهيبتها ما دفعه إلى الفكر والتأمل العميقين، خلال إبصاره فى السادسة وقبلها حيث كان طفلاً نابهاً، وبعد إصابته بالعمى. وقد تعلق طبيعة قريته بجبالها وهضابها وخضرتها ووديانها ورياحها القوية.

ب - إصابته بالعمى المبكر فى السادسة من عمره، نتيجة الجهل الذى كان سائداً فى بلاده آنذاك، ونتيجة المرض والعجز عن سبل العلاج المناسبة.

جـ- نشأته بين أبوين مؤمنين رحيمين، غرساً فيه العقيدة صغيراً، وأعاناه على الصبر وحسن معاملة الناس، فكان له على نفسه وعلاقاته منهج متزن وأخلاق كريمة.

د - فقر الأسرة والقرية، وكان للفقر نتائجه القاسية، أن افتقدت الأسرة علاجه فى المدينة أو العاصمة مذ داهمه الجدرى، حتى أشفق كبيراً على كل فقير. وغدا يفلسف بعض العلاقات الاجتماعية نتيجة للفقر ومساوئه ونتائجه، ويضع لها حلولاً منطقية.

كما أن هناك عوامل ثقافية، ومؤهلات شعرية فطر عليها، شاركت فى تحديد فكره وفلسفته، كتكشيفه العناصر الإنسانية فى نفسه، من خلال اطلاعاته على الأدب العربى، وخلقه علاقات نفسية عميقة بينه وبين رواده، "كأبى تمام وأبى العلاء والمتنبى"، وقد أفاد أيضاً من ثمرات الآداب الغربية فى نتاج شعراء وأدباء العرب المحدثين وترجماتهم، وبما كشف العنصر الإنسانى فى نفسه أيضاً، شغفه بالتاريخ والحضارات البائدة، التى استقر بعضها فى ذاته تراثاً فكرياً يمتاح منه فى أزماته النفسية، كحضارة «سبأ» وملكة اليمن "بلقيس"، وقد ألقيا بظلالهما على الشاعر وعمقا مفهومه عن مساوئ الاغتراب والهجرة عن الوطن، والحضارة الإسلامية التى لم تزل رنيناً فى سمعه

وكل هذه العوامل على اختلاف مناحيها وعنها ذاكرته الفذة وهى البديل الإلهى عن العمى ،

وحركتها فى خياله الفسيح دوافع الإبداع ، ورهافة حسه ، ودقة شعوره بنبضات الحياة ، ووعيه العميق بوحدة الكون والإنسان، وأكثرما تجلت هذه العوامل، فى بعض القضايا التى تربط الإنسان بما حوله من ظواهر وغيبيات، مثل:

أ- قدم العالم : يرى البردُّونى رأى "أبى العلاء" وفلسفته فى قدم الزمان والمكان والمادة، وأن المتجدد هو الإنسان ونظرته إلى حركة الكون والأفلاك ، يقول "أبو العلاء" فى اللزوميات[1] :

ومولد هذى الشمس أعياك حدُّهُ ... وخَبَّر لُبٌّ أنه مُتَقَادِمُ

ويستدل "البردُّونى" على ثبات المادة وتقدمها بسبقها الإنسان فى الوجود، ويضيف إلى وجودها نضارة وجدة، باعتبار أن الإنسان يهلك قبلها، ويستنتج من ذلك أنه لا يوجد ما يسمى بالابتكار، لأن الغيب يتضمن كل جديد قادم، ولا يد للإنسان فيه سوى أن الجديد ظهر فى زمنه المحدد، وليس هناك جديد، لأنه واضح ولا يدركه العقل البشرى :

وهل الشمس طفلةٌ أو عجوز ... تستعير الصبا وتُغوى المدارا
أتراها عصرية؟ أم تراها ... مُتحفاً دايراً يوشى الجدارا
ما الذى تدَّعى؟ لها كل يوم ... مولد، كيف "يافقيه بُخَارَى" ؟
أو ما أزوَجَتْ وروما جنينٌ ... وأبو الهول فى حنايا الصحارى
أو ما أدفات "نبيرا" ولما ... يلد الغيب "يَعرُبا" أو "نزارا"؟
فليكن .. إنما الأصالات أبقى ... جدةً، والنُّضار يبقى نُضاراً
ياصديقى .. فكيف يدعون هذا ... مُستعاداً؟ وذاك يُدعى ابتكاراً؟
ربما لم يَجِدّ شيءٌ، ولكنْ ... نحن نرنو، بناظرات السُّكارى [2]

و قد توحى هذه الفكرة برياح الوجودية ، والحقيقة أن "البردُّونى" تأثر بالفكر الوجودى الفلسفى، و لكنه لم يتغلغل فيه فلسفات المذهب، فشعره مفعم بعقيدة راسخة، تعظم الله والأنبياء و الملائكة و الحور و الصحابة و أخلاق الدين، و هو عندما أثبت قدم المادة، فقد قصد سبقها الإنسان، و لم يثبت أزليتها أو أبديتها، كما أراد بهذا الإثبات تحقير شأن

---

(١) د. طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء، ط٦، ص٢٤٨، دار المعارف ١٩٦٣م.
(٢) مسيرة للأيام ١٩٦٨م، مدينة الغد؛ أزوجت: دخلت سن الزواج، ثبير: جبل فى الجزيرة العربية.

الإنسان وتكبير طموحه الذي يجنح به عن جادة الحق، و يرى البحث أن هذه القصيدة أنشأها "البردوني" في حالة تمرد نفسي رهيبة، أخذت بحكمته و بصبره، توسوس في خلجاته بالملل من استمرار الظلام خلف ستائر العمى، ليعظّمُ من ثبات عناصر الطبيعة العظيمة، و التي تخضع في مداراتها لوحدة إلهية حكيمة، ليلجم نفسه بالمنطق العقلي، إن العمى فيه حكمة لا يعرفها، وهي أكملُ من رغبته في البصر، كما أن المبصر لا يدري سر إبصاره دون غيره، مثل الحقول لا تدري سر الربيع، و المواسم ليس بإمكانها إسكات البوم لتغرد العصافير، و الزمان لا يشكو الملل، ولن ينتهي من ملله و سأمه، و الرياح لا تدري أين تسير و من أين تأتي، و لن تطير الربى بدلاً منها بجناحيها، و لن تكون الرياح وقورة كالربى، و مثل ما مضى من ظواهر الطبيعة، العمى القدري، لا يدري صاحبه سببه، ولم اختير من دون غيره، و الصمت أجدر بالسائل من الجدل، و الاستسلام للقدر راحة النفس المعذبة، و قد كنى عن ذلك بالنوم والنعاس:

هَل تُحسّ الحقولُ ما سِرُّ نيسان ومن أينَ عاد يهمي اخضرارا ؟
أيُّ فصلٍ من الفصولِ التوالي أسكتَ البومَ و استعادَ الهَزارا ؟
أينَ يمضي الزمانُ؟ هل سوف يطوي سِفرَهُ؟ أو يعي فيشكو العثارا ؟
أتظنُّ الرياح تدري إلى أيـ ـن ومن أينَ تستهلّ المَسارا ؟
أتراها تُعطي الربى جانحيها ذاتَ يومٍ و تستعيرُ الوقَارا ؟
هل رماد الضُّحى يحولُ رداءً للعَشايا لكي يعودَ ... نَهارا ؟
العَشايا، صُنع كفيفٍ يدلّي شوقَه من رَمادِ عينَيه نارا
بسحب الظل و الطيوف الحزاني و يعاني شوق الطيور الأسارى
ثم يأتي كما مضى في ذهولٍ شفقي، يَلغي و يندَى انتشارا
يا صديقي.. وهل يعي كيف أغفى جمر أجفانه؟ و كيف أنارا ؟
فلننم، و النعاس يروي حكايانا و يُرخي قبل الشروع الستارا[1]

لقد استطاع شاعرنا أن يمزج عماه بوحدة كونية إجبارية، و الإحساس بالإجبار يعني الخضوع لقوة عظمى، و هو ما لا يتفق و الاعتقاد بأن الحياة هي الفاصلة الأبدية، و أن الذات هي الحقيقة

(١) «سيرة للأيام ١٩٦٨، مدينة الغد».

المطلقة و التى يمكن أن نصل إليها[1] ، فتأثر "البردُّونى" بالوجودية سطحى أو هكذا أراد ، ليكثف التصوير بمادة عقلية تنزع إلى التأمل والتفكير ، ففى استسلامه للقدر شئ من التمرد نلهمه ، وفى انكساره امتداد بركانى نتوجيه ، ولكن وسع عليه الكون ، وعظم فى ضميره الأمر ، وكأننا نراه يتوحى فلسفة أخيه "أبى العلاء المعرى" فى الرضا :

وهل يأبَقُ الإنسان من مُلك ربه   ليخرجَ من أرضٍ له وسماءِ [2]

ب - الموت : إن للموت فلسفة خاصة فى أذهان المفكرين، تخضع لفهومهم وعقيدتهم وتجاربهم، لعلى حين يعتبر الملحدون باختلاف أسماء مذاهبهم الموت نهاية الحياة إلى العدم، يؤمن الموحدون بأن الموت بداية ممهدة لحياة الخلود فى الآخرة؛ لأن العالم والإنسان لم يخلقا هباء ليذهبا هباءً، وتوالد فى حياة الموحدين تبعًا لذلك معانى التضحية والاستشهاد والاستماتة فى سبيل الله، "والبردُّونى" خلال رحلته الطويلة فى اليمن وأحداثها الكبار، تعددت فلسفته فى الموت، ولم تخرج هذه الفلسفة عن حيز التوحيد، ويأتى تعددها من أن «الرؤية الفكرية للأحداث اليمنية تجمل الحدث المكرر غير مكرر»[3]، لأن رؤية اليمنى لوطنه تتغير فى ضوء «ثقافته، وجدة رؤيته الثانية، وتقدم السن والذهن».[4]

فقد يرى الشاعر أن العشق الإنسانى العنيف يتمثل فى عشق الموت، والموت جبر لااختيار، ورحمة الموت فى إعطاء الإنسان الموت الأجود ، ومن لم يتخير الموت المناسب تكسر مع الأشياء الزائلة، وهو ما يختلف عن منتقى موته أو تضحيته:

غدا أعنف العشق عشق التراب   وكل هوى لسواه ضياع
لأن إجادات إلجابه   تمت إلى جودة الابتلاع
إذا لم تذب نطفة فى حشاه   تكسرتَ تحت رُكام المتاع[5]

والتضحية ربح لاخسارة، لأن موت البعض حياة للكل:

موت بعض الشعب يحى كله   إن بعض الشعب روح الاكتمال [6]

---

(١) د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، ص ١٢٢، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.
(٢) تجديد ذكرى أبى العلاء: ص ٢٤٩. والإباق: هرب العبيد وذهابهم من غير خوف ولاكد ولا عمل.
(٣) عبد الله البردونى: قضايا يمنية، ص٧.
(٤) نفسه: ص٧
(٥) "أغنيات فى انتظار المغنى ١٩٧٧، زمان بلا نوعية".
(٦) " أحزان وإصرار ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر".

والموت هو سلسلة الحياة التى لا تتصل الحياة بدونها؛ لأن الموت يفرز حياة جديدة، فالموت هنا مأساة ويأس وعزاء، كما أنه جدير بالتفاؤل، ويتضح هذا المفهوم فى مواساته اليمن إثر خروج الجيش المصرى منها بعد مساندته الثورة والأحرار حتى سنة ١٩٦٧م، لتنقض قوى الاستعمار والرجعية على السلطة من جديد، ويموت كثير من الثوار والشعب الأبى من جراء الخيانة الوطنية، يواسى بأنه متفائل بالجديد بعد الموت، والحضارات تفنى لتولد أخرى:

كنتِ بنت الغيوب دهراً فنمّت — عن مجليك حشرجاتُ الحضاره
وتداعى عصر يموت؛ ليحيا — أو ليفنى، ولا يحس انتحاره (١)

وقد يقف أمام العلاقة بين الموت والشر، وأن الأخيار يموتون ويعمر الأشرار، فينزع يده من هذه القضية، وإن أثارتساؤلات خفية، تتضح من غضبه وسبه لنموذج شر، فهذه ثكلى تخاطب روح أبيها تشكوه من عمها الانتهازى:

ومُتَّ أنت الغضُ، وابن البلَى — كالبغل، يا للموقف الأغرب
كيف نجا اللص؟ ومات الذى — يستغفر الله ولم يذنب؟
عفواً، فلا تدرى، ولا علم لى — كيف يعادى الموت أو يجتبى (٢)

والموت فى هذا الزمن الرهيب ضاعت رهبته وهيبته، لافتقاد الإنسان العدل والأمان فى هذا العالم، وتسلط القوى على الضعيف، وتفشى المادية المفرطة، فيكرر الموت خلال بيتين ست مرات، ليؤكد أن الموت غدا مجرد مسرحية تمثيلية فى العالم المادى:

ما الذى ..؟ موت يموت يلتقى — فوق موتى، من رأى فى ذا طرافه؟
نهض الموتى .. هوى من لم يمت — كالنعاس الموتُ.. لا شيء خرافه (٣)

بل إن الموت الآن أشبه ما يكون بعلم الطب والعلاج، فهما سيان؛ لفقدان العالم صوابه ورشده:

يا زمانا من غير نوع تساوتْ — مهنةُ الموت، واحترافُ الطِّبابه
ينمحى الفرقُ بين عكس وعكس — حين ينسى وجه الصواب الإصابه(٤)

---

(١) "مدينة الغد ١٩٦٧م، مدينة الغد".
(٢) «ثكلى بلا زائر ١٩٦٩م، مدينة الغد».
(٣) «بين الرجل والطريق ١٩٧٥م، وجوه دخانية فى مرايا الليل».
(٤) «آخر الموت ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية».

جـ- زحف الحاضر المادى على روح الماضى ونقائه : والإنسان هو الجانى والصريع، ففى مقارنة نفسية بين الماضى الآمن المشرق بالعدل وتكريم الإنسان، والحاضر اللامبالى بقيمة الإنسان نطرح قضية التراضِ جدلى نفسها، وهى أوضح من الشرح:

لو عبرتُ الطريق عُريانَ أبكى ... وأُنادى، مَن ذا يَعِى؟ أو يُوَعِّى؟
يالتى، يا رجالُ .. يا، يا .. وأنى ... فى دَوِى الفراغ صوتى وسمعى
إنما لو لستُ جبب فنى ... لى قوى قبضتيه قُوتى ومنعى
لتلاقَى الزحام حولى بدوِّى ... مجرمٌ .. واحتفى بركلى وصفعى
ولصاحَ القضاةُ: ما اسمى وعمرى؟ ... مَن ورائى؟ ما أصلُ أصلى وفرعى؟
وهذَى المدَّعِى بقتلى، لأنى ... خنتُ، حاولتُ مكسباً غير شرعى(١)

وإن زحف الزمن وامتداد العمران وتقلبات الحياة والناس، ظواهر تكمن فيها فلسفات عميقة تفرض فكرها على الشاعر، وهو يصف آثار تلك الظواهر على نفسه ومجتمعه، إنهما فقدا الحس الذى يتذوقان به الحزن والفرح، فقدا الإلفة نحو الأشياء والأحداث، مما يبرز جمود الحياة والزهد فيها، ويوحى بأن استمرار الحياة والزمن على ذلك سيؤدى إلى فقدان الروح وضياع الإنسان، وترهل أحاسيسه وذهاب قدرته :

ها هنا المجلس يا عمرو نرى ... ما التى التاريخُ منا واطّرحْ
خط آثارَ خُطانا زمنٌ ... بيديه، ويرجلَيه مسح
امـُنا كان كريماً مُعدماً ... وزمان اليوم أغنى وأشح
ثم أصبحنا نشازاً، صوتُنا ... فى ضجيج اليوم كالهمس الأبح
كل شىء صار ذا وجهين، لا ... شىء يدرى أى وجهيه أصح
لم نعد نهنا ولا نأسى، ذَوَتْ ... خضرةُ الأنسِ، خَبَتْ نار الترح
أو خبا الحسُّ الذى كنا به ... نطعَم الحزن ونشتم المرح
لم يعد شىء كما نألفه ... لعلام الحزن؟ أو فيما الفرح (٢)

***

(١) «ضائع فى المدينة ١٩٦٩م، مدينة الغد».
(٢) «ذكريات شيخين، ١٩٦٧ مدينة الغد».

رابعاً : أثر العمى في شعره :

كف بصر "البردُّوني" وهو في السادسة من عمره، وكان لأبويه وأسرته الفضل في خلق الانسجام الكامل بين الطفل ومجتمعه ، فلم يتسرب إلى نفسه عجز أو إحساس بالذل ، ومن ثم، لم يكن هجاءً،[1] وشعره البدائي الذي ضم ألواناً من الهجاء والشكوى لم يجمعه بديوانه ؛ لأصالته الخلقية التي ترفض وصمه بالهجاء، وأن في الهجاء نقصاً يعادل ضعف الشخصية الهجاءة، وربما لم يجمعه بشعره لعدم اكتماله فنيًا في تلك الفترة المتقدمة من حياته، حيث بدأ يقرض الشعر في الثالثة عشرة من عمره[2]، والصلة بين العمى والهجاء عميقة؛ «ذلك أن الهجاء ليس سوى تجسيد للقبح والتشويه والمنكر»[3]، وهي صفات ملازمة لبعض العميان الذين انتقلوا منذ نشأتهم الحب والعقيدة السليمة؛ لفقدهم الأسرة الصالحة المتماسكة، وللمجتمع الرحيم، لقد كان "بشار" هجاء مفحشاً، يصدر إباحته وهجاءه عن «طبعه الأنوف بالقسر والذل، فنقم على مستذليه وحقد عليهم، ولم يكن هجاؤه سوى تنفس عنهما، إن هجاءه لذلك نوع من التفاخر السلبي»[4]، حيث يلعن من لا يقرون بتفوقه، وموقفه من مجتمعه جعله يرتد إلى داخله المظلم " يحلق فيه، وفي تلك الانكفاءة المظلمة، كانت تتراءى له صورة الأشخاص وصورة نفسه"[5]، حتى توالد الهجاء فلسفة إيجابية معادلة لواقعه النفسي، إذن، فقد يسر "للبردُّوني" من اتزان الشخصية والعقيدة والأسرة والحب ما لم ييسر "لبشار"، ولكن العميان جميعًا قد يتفقون أو يختلفون في درجة الحدة أحياناً، والسخرية الهادئة أو اللاذعة أحياناً أخرى، والحساسية المفرطة والتركيز الشديد صفتان لا تفارقان كل أعمى[6]، وأثرهما واضح على نتاج البردُّوني كله، وخاصة في مجال التصوير والتفاعل مع

---

(١) باستثناء هجائه السياسي اللاذع لأئمة اليمن والرئيس السادات، فإنه يعبر فيه عن شعب بأكمله ثم دول بأكملها نتيجة لموقفي الإمام والسادات تجاه الشعب اليمني والعرب، فالإمام كان مستبداً بشعبه، والسادات كما يرون غدر بالعرب في معاهدات كامب ديفيد ، انظر فصل الموضوعات.

(٢) مقدمة الديوان: ص ٥٢.

(٣) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ط٤، ج١، ص ٦٩، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

(٤) نفسه: ص ٦٨.

(٥) نفسه: ص ٦٩.

(٦) د. حامد الهوال: «مجلة اللغة العربية»، العدد الأول سنة ١٩٨٥، ص ٣٦، معهد التربية للمعلمين، الكويت.

التجربة الشعرية حتى القرارة.

وأثر العمى فى شعره جاء فى أشكال ثلاثة: الشكل الأول: شكوى الشاعرالشفيفة من العمى، من هيئته التى يشفق عليها ويخجل منها أمام الناس، فهى شكواه نفسه، وليست شكواه القدر، وهذا الشكل من الشكوى تولد فى شعره الرومانسى، الذى يتبرم فيه من الحياة، ويتألم من طول الزمن على الألم، ويمثل هذا الشكل من الشعر قصيدته «أنا»، حيث يقول :

فمتى متى يُطفى الفنا الموعود عمرى الأحمقا
كيف الخلاصُ ولم يزل روحى بجسمى موثقا
لا الموتُ بخضر الحياة ولا انتهى طول البقا
لا القيد مزّقه السجين ولا السجينُ تمزقا
حيران لم يطق الحياة ولم يطق أن يزهقا

يا آسر العصفور رفقاً بالجناح المتعب
سئم الركود ولم يزل فى قبضة الشوك الغبى
درنُ التراب مجسّدُ فى الشيخ، فى ثوب الصبى(١)

فالبيتان الأخيران محملان بالضيق النفسى الجارف من العمى، فالعمى ركود وملل، وشوك جارح غليظ لا يرحم، ويشفق على نفسه فى البيت الأخير، إن ثوبه كثوب الصبى ، لا يستطيع أن يميز من أثوابه النظيف المناسب ، ولكلمة "مجسد" إيحاءاتها العميقة بآلامه المستمرة، كما أوحت كلمة الصبى أيضًا بشكواه من ماضيه المؤلم فى غيابات العمى، وهذه المرحلة من شعره خلال ديوانيه الأولين «من أرض بلقيس ١٩٦١م، وفى طريق الفجر ١٩٦٧م» يذكر فيها العمى بوصفه «مصاباً» مؤلما ، فحينما شرعت اليمن فى الانضمام إلى الاتحاد المصرى السورى سنة ١٩٥٨م، استثار مصابه ليلتحم بمصاب "أبى العلاء" الراقد فى «معرة النعمان» بالشام :

وأهزُّ فى ترب المعرة شاعراً مثلى، توحد خَطبُه ومُصَابى (٢)

وتغلبه حرقة الدمع وهو يذكر أمه الراحلة، والتى بكت لانطفاء نور عينيه:

---

(١) «أنا»، من أرض بلقيس».

(٢) «زحف العروبة ١٩٥٨م»، فى طريق الفجر».

كم بكَتْ صـبناك، لما رأتنا بصرى يُطفَأ، ويُطوى فى الحجاب[1]

والشكل الثانى للتأثر بالعمى: يبرز فيه جانب يوحى بالغضب والتمرد، ففى قصيدته «سيرة للأيام ١٩٦٨م» يستعرض الطبيعة الكونية فى حركة الرياح ودوران الأرض والكواكب، وتوالد الليل والنهار، وثبات الأرض تحت قدم الإنسان، بخضرتها وجبالها وحقولها ومواسمها، ورغم محاولاته الدقيقة ليلجم ذهنه عن التفكير فى «مصيبة العمى» فإنه قد شردت به خواطره بما يوحى بالتأثر شيئًا ما بالفكر الوجودى، وقد رد البحث على هذه الفكرة فيما سبق، وهذه بعض أبياته التى نضج فيها التمرد والغضب، فى شكل القناعة التى ارتضتها الطبيعة وعناصرها، كما ارتضاها هو حكمة خفية لا يدرى سرها:

هل رماد الضحى، يَحُول رداءً للعَشَايا، لكى يعود نهارا؟
العَشَايا، صبحٌ كفيف يُدلّى شوقه من رماد عينيه نارا
بحب الظل والطيوفَ الحَزَانى ويعانى شوق الطيور الأسارى
ثم يأتى كما مضى، فى ذهول شفقى، يدمى، ويندى افترارا
يا صديقى، وهل يعى كيف أغفى جمر أجفانه؟ وكيف أنارا؟
كيف نُفْضى؟ وللسؤالات ركضٌ تحت أهدابنا، يخوض الغمارا؟
ربما .. إنما .. لماذا نُنادى؟ ويضيع الصدى، فنرجو القفارا؟
يا صديقى .. أنا وأنت اشتهاء نحتسى الملح، أو نلوك الشفارا
طال فينا جوع السؤال، فأطعمناه «كانون» واعتصرنا الغبارا
واجتدانا ولائماً عاجلات لطبخنا على النجوم الحبارى
كل ما عندنا، نداه بلا رد سؤال، يتلو سؤالاً مثارا
من دعانا؟ ومن ننادى؟ أصخنا وانتظرنا، حتى حرقنا انتظاراً[2]

والشكل الثالث: شعر مستحدث هُدى إليه البردُّونى لمكانته الخاصة المبدعة، التى وهبها بديلاً عن العمى، فأثر العمى هنا إبداعى، نور خفى يستضىء به الشاعر فى رسم صوره وتلوينها وتميز لسانها، مما يثبت تفرده وأصالته الفنية فى مجال التصوير، والحق أن ارتقاءه بالشعر إلى قمة الخصوصية والتفرد، يترفع عن كونه مجرد بديل عن العمى؛ لأن الشعر هنا طاقات فنية توالدت

---

(١) «أمى، من أرض بلقيس».
(٢) ديوانه: مدينة الغد.

من طاقاته العقلية والنفسية والعاطفية، وكما يمكن لشاعر مبصر أن يجسد حياة ضرير، فإن الفنان الضرير أوتى من الملكات الإلهية ما يميزه عن المبصرين فى تصوير حياتهم، فهو يمتزج بالحياة من طرف لا يدركه غيره، ومهما كانت إمكانات اللغة وسعة موروثها الضخم من التصوير فى الشعر والنثر[1]، فإن اللغة تفتقد إلى الحاسة النفسية التى تبعث اللغة وإمكاناتها من جديد، ولو كانت إمكانات اللغة وحدها قادرة على وهب مهارة التصوير وخلق صور معقلة بصرية ومعنوية، فإن المبصرين أولى، ولكان معظم المثقفين شعراء، وجدير بالبحث أن يثبت أصالة الفن الشعرى عند البردُّونى، وتفرده فى هذه الأنماط من الصور، والتى عرض لها البحث فى الفصل الخاص بالصورة، وهذه إشارة سريعة إلى أنماط تصويرية مستحدثة:

أ- **الصورة الصوتية** : وفيها يكثف الشاعر المعجم الصوتى بدرجاته المتفاوته باقتدارعفوى، يوحى بأبعاد الشخصية، ويلمس الملامح النفسية الغائرة فيها، كتصوير الملك فى حالة خوف وغضب ووهم، فى قصيدته «مأساة حارس الملك ١٩٧٦م» ، حيث تقوم درجات الصوت بنقل الحوار النفسى الذى يبرزخوفه من ثورة الشعب :

هاجسٌ فى صدر مولانا، أنتْ	مَن تخوَّفت، أكانتْ ممكنه؟
آخرُ الهمس، سكوت أو لظى	أول العزف المدوِّى دندنه
الجهات الأربعُ احمرَّت، عَوَتْ	السماء الآن صارت مدخنه [2]

فالهمس والسكوت واللظى والعزف والدندنة والمدوى والعواء، كلها من معطيات الصوت وينظم الشاعر بينها، فالبيت الثانى "طباق صوتى، بين الهمس واللظى، والمدوى والدندنة، والسكوت والعزف، وهى طبقة صوتية تفكيرية، مهدت لصوت طبيعى صارخ هو «عوت» فى البيت الأخير، حسب منطقه النفسى، فالملك بعد تفكير تخيل الثورة « تعوى كالذئاب الجائعة».

وما أثقل الليل عليه، ومع ذلك يسترحمه، طيوفه كسعال الأطفال وزحف الفئران، وكلاهما صوتان يمتزجان، فيستدران الشفقة والكآبة والرهبة فى آن معاً، والليل مفتوح علية للأبد، مرهف الحس والصوت كحد السيف :

---

(١) د. حامد الهوال: مقالة فى «مجلة اللغة العربية»، مايو ١٩٨٥م، العدد الأول معهد التربية للمعلمين، الكويت.
(٢) ديوانه: وجوه دخانية فى مرايا الليل».

تَســعُل الأشـــبـــاءُ كـــالأطفــــال، كـــالفـــيــــران تـزحف
وهو كـــالشُـبَّاك ســـــاه وكـحـدِّ الـــسيف مُـرَهّف (١)

وشعر "البردُّوني" يكثر فيه هذا النوع من الصور، وأشير إلى ذلك باستفاضة فى فصل الصورة.

ب – **الصورة العضوية** : حيث يستخدم الشاعر أجزاء الإنسان أطرافًا فى الصورة؛ ليرسم لوحات سريالية عميقة، غالبًا ما تصور مادية الإنسان المعاصر، وهوانه على الحياة، وضياع ذاته فى دهاليز الحكومات الفاسدة، كقوله:

كـــان رأسى فى يدى مثل اللفافه وأنا أمشى كـــباعـات الصحافه
بيـن رِجلى وطريقى جـــثـتى بين كـفى وفمى عنف المسافه(٢)

وكقوله:

بى برفُلون لبـــحــــفـــروا بيــدىّ فى فَــخــذَىّ لحـدى
من جلدى الخـــشـــبىّ أخـــرج، تـدخل الأزمـــان جلدى(٣)

وكقوله:

اغـــوص من ظهـــرى إلى وجــــهى، أذوب فى فـــمى(٤)

وكقوله:

فـأفـر من فـخـذى إلى لـخـذى ومن عِرق إلى عرقٍ أجر خبالى(٥)

وهذا النوع من التصوير أيضًا قد أشير إليه فى الفصل الخاص بالصورة، وهو لا شك إبداعات غنية بالجديد المعجب فى الشعر المعاصر، تعتبر فتحًا فنيًا لميلاد أنماط تصويرية حديثة، لم يطرقها الشعراء قبل البردُّونى.

جـ- **الصورة الاستعارية المجردة** : حيث يجسد ويجسم المجردات ويشخص الحركة فى ركام أطراف الصورة الحسية؛ ليرتقى بهذا المزيج الحسى المعنوى إلى التجريد المنظم، ويتضح من هذا النمط التصويرى مدى تأثر "البردُّونى" بالمدارس الشعرية الحديثة التى انبثقت عن الرومانسية،

---

(١) «طيف ليلى ١٩٧٦م، وجوه دخانية ..».
(٢) «بين الرجل والطريق ١٩٧٥م، وجوه دخانية فى مرايا الليل».
(٣) « صياد البروق ١٩٧٦ وجوه دخانية فى مرايا الليل».
(٤) «العابر غير مسبوق ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».
(٥) «ليلة فارس الغبار، وجوه دخانية ..».

كالرمزية والسريالية، وتأثره بالتصوير فى الشعر الحر، والأجدر بالملاحظة، أن لغة هذا النمط التصويرى يخضعها الشاعر لمداركه ولمسه، يشكلها فى أبعاده النفسية الخاصة، ويولدها ملتحمة باللون والضوء والحركة؛ لتأخذ دلالة أخرى مفاجئة، هى الأقرب فى صورتها من عالم التجريد الذى يعتمل بعمق فى خيال الشاعر، ولغة الشاعر هنا تعتمد على المصادر والمعانى، التى اخترق بها حاجز التفكير إلى إحداث هزة نفسية عميقة ومفاجئة فى شعور المتلقى، ومن هذه الأمثلة استخدامه لهذه المصادر والكلمات ذات الدلالة المعنوية : اللمح - الالتفات - الاجتماعى - الشتات، وكلها مضافة إلى ياء المتكلم :

كل هذا الركام جلد عظامى ... نـ ـإلى أين من يديه انفلاتى؟
يحتسى من رماد عينيه لمحى ... يرتدى ظل ركبتيه التفاتى
تحت سكينه تناءى اجتماعى ... وإلى شدقه تلاقى شتاتى[1]

ويقول :

سفلتْ جمجمتى بخاصرتى ... وركمت تطويلى بتمعى[2]

ويقول :

هنا أرقم الصدى ... والمحى كالخربشه
وكالصلاة أرتقى ... وارثى كالدروشه
حقيبة تطبخى ... تضبة مشوشه
أمسية كهفية ... صبيحة مغبشه
بيتاً، كتاباً، شارعاً ... مقهى، حكايا مدهشه[3]

***

فهذه الصور أقرب إلى عالم عبثى مجرد ، تنثر أشتاتاً من المشاعر الغامضة ، وإن كانت وسائل تشكيلها الحركة والتجسيد والتجسيم والتشخيص ، فإن التجريد هو التصور الذى يسبح فيه خيال المتلقى ، حين يدلف إلى عالم هذا النوع من الصور .

(١) السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر.
(٢) «بين الجدار وجدار ١٩٧٧م» وجوه دخانية فى مرايا الليل».
(٣) «طقوس الحرف ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر».

خامساً : مراحله الشعرية:

إن التـزام "البردُّونى" بناء القـصيـدة التراثى عن قـناعة فنيـة وقدرة خـلاقة، سـاهم فى تشكيل مراحله الشعرية وتأصيلها، فالتزامه قد صحبه خلال رحلته التى استشف فيها خلاصة إبداعات المذاهب الأدبية المختلفة، وتأثره بمذهب دون آخر لم يتولد من فراغ، بل من ضرورة فنيـة ملحة، كرغبـته فى تطوير شـعره العمودى؛ ليحتل مكانة بارزة فى صدارة الشعر العربى المعـاصر، بعد سيل المحاولات الجادة التى أرادت أن تنأى به عن ميدان الحداثة، ومفهوم "البـردُّونى" للحداثة ينبع من إيمانه العميق بقدرة البناء التراثى على استقطاب المذاهب الشعرية والتفاعل معها تأثراً وتـأثيـراً؛ لاستمـرار قـدرة الموسيقى التراثيـة وفـاعليتـها وتـأثيرها فى وجـدان القـارئ العربى ، فما زالت نغماتها فطرة عفوية آسرة، توهب لناشئة الشعر ومريديه، وهو بذلك، لم يختلف مفهومه للشعر التراثى عن مفهوم النقد العالمى المعاصر، «فالكلاسية الحديثة- كما يقول «إليوت» تعنى إرساء التقاليد الأدبية التى تساعد الموهبة الأدبيةالفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهج علمى، بحيث يرتكز الأديب والشاعر على خلفية عريضة من التقاليد، وبذلك يقيم عمله على أساس صلب»[1] ومن دوافع تأثره ببعض المذاهب مجتمعة، أن اليمن من ثلاثينات هذا القرن حتى الثمانينات، مرت بأحداث جليلة، كان لها آثار عميقة فى تفكيره، فطوح بشعره يبتعث فيه الجديد من رصيد الإنسانية الفكرى والشعرى والحضارى، بحثاً عن الصدق المرجو المتآلف مع ذاته الطموح وطموحات اليمنيين، وإن جوهر الأدب واحد مهما اختلفت مذاهبه، «فهو تجسيد للكيان الروحى للإنسان وبلورة له، بحيث يمكنه من التعرف على ذاته بطريقة صحية وأسلوب موضوعى، بعيداً عن ذاته الضيقة، وانطلاقاً إلى آفاق الفن الرحبة، وهذا التعدد فى المذاهب الأدبية، يؤكد الثراء الخصب الذى يشكل طبيعة الأدب، ولعل هذا التعدد يرجع إلى موقف الأديب من عصره، يتشكل طبقاً للمناخ الحضارى والثقافى والفكرى لمجتمعه خاصة، وعالمه المعاصر عامة»[2].

ومما سبق، يتبين أن "البردُّونى" لم يخضع أسير مدرسة أدبية واحدة، فقد أضفت عليه تقاليده

(١) د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية، من الكلاسيكية إلى العبثية، ص١١، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.
(٢) نفسه: ص ٧.

التراثية أصالة وجمالاً، فكان كالفراشة الهائمة فى رحيق الزهور، ولقدرته على المزج والإبداع، لم تقيده حدود المدارس الأدبية التى يضعها النقاد؛ «فالكاتب المبدع يخلق مذهبه دائما»[1]، ومذهب "البردونى" أن يمزج ابتداعات تلك المدارس فى ديوان واحد بل فى قصيدة واحدة، وكثير من قصائده جاءت ترفل فى طيوف مدرستين أو أكثر، كقصيدته «كانت وكان ١٩٦٥م» فلقد تعانقت فيها المدارس الشعرية: الكلاسيكية والرومانسية والسريالية، وأضفى عليها من إبداعاته المتفردة ما أبرز فيها من ملامح فنية ولمسات مرهفة لم تكونا لتلك المدارس من قبل، كاستخدامه موسيقى التراث فى وزن البحر البسيط بروى الفاء المضمومة، ليلتحم الهمس بالإطلاق، كما استخدم التصريع فى صدر القصيدة، لتلتحم هذه العناصر التراثية بأسلوب القص الحديث، وتبرز اللغة تراثية فى البدء، تفيض فى أسلوب حديث، تحتمل فيه دفقات الحداثة والتراث معاً، وهذه القوة البنائية، تناسب قوة دفع الذكريات فى خاطر الشاعر، وتنبئ عن طاقة عاطفية مفكرة بوسعها أن تواجه أزمته النفسية :

كانت له، حيث لا ظل ولا سَعَفُ — من النخيل الحوالى، ناهد نَصَفُ
وكان أرغدُ نصفَيها، الذى ابتدأت — أو انمحى من صباها، الباء والألف
اغرى، وأفتن مافى بعض فتنتها — طفولة، وامتلاءٌ مشمر هيف
كانت له بعض عام، لا يمت إلى — ماض ، ولا امتد من إخصابه خلف
ولّى، ولا خبرٌ يهدى إليه، وفى — حقائب الربح، من أخباره تُحف[2]

وأزمته النفسية هنا ، تتضح خلال هذا المقطع الرومانسى القصصى ، نصور فى إطار العاطفة علاقة الحب من طرف واحد، وصلف المرأة ومدى تأثيرها فى انحراف فكر من يتعلق بها عندما لا تحب، وإصرارها على إذلاله، لتدغدغ فيه الشاعر إرضاء لنشوة نفسية شاذة، والوصف الكلاسيكى الذى سبق، يناقض الفكرة، ولكنه يتلاءم وجموده إزاء مشاعر تلك المرأة، كما يناقض هذا الوصف القصيدة بعد ذلك، لأنها عالم رومانسى رحيب، مفعم بالحزن والألم من خلال السرد القصصى والحوار، إن الصور سرعان ما تقفز إلى خيال القارئ بحركتها ولونها وضوئها:

---

(١) د. شكرى محمد عياد: الأدب فى عالم متغير، ص ١٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م.
(٢) «كانت وكان ١٩٦٥م، مدينة الغد».

من ذا نريد؟ وتسترخي عبارتها ... لتأكل الأحرف الكسلى وترتشف
وخانه الريق، فانسحلت تلعثمه ... واخضر في شفتيها العذر والأسف
لتغمت ضحكة كسلى، طفولتها ... جذلى، على الرقة المغناج تنقصف
فمد كفا خجولاً، وانحنى، فرنا ... من وجهها الموعد المجهول والصلف
وكان يرنو، وجوع الأربعين على ... ذبول خديه، يستجدى ويرتجف[1]

ومن هذه الإشراقة الرومانسية في التصوير، ينتقل إلى عالم آخر من الصور. إنه يصور حالة من الترهل الذهني والجسدي للمحب، وهي أقرب ما تكون إلى الهيستيرية الفكرية، فينهل من السريالية عناصر التشويه والمفاجأة، ويهيم خلف المدارك المحسوسة، ليرصد أغوار النفس في اللاوعي، وتغلغل المشاعر المختلطة فيها، بين الخجل والندم والحزن:

وخلفها، اقتاده وعد السراب إلى ... بيت نضيج الصبا، جدرانه الشغف
حتى احتسنها شفاه الباب، لا أحد ... يومي إليه، ولا قلب له يجف
وظن وارتاب، حتى اشتم قصته ... كلب هناك، وثور كان يعتلف
وعاد من حيث لا يدري، على طرق ... من الذهول إلى المجهول ينقذف
فاعتاد ذكراه بيت مسه لمسها ... في دربها، وبظل الدار يلتحف

وطبقًا للمفهوم السابق لأبعاد المراحل الشعرية عند البردُّوني. فإن الكلاسية قد لازمته خلال مراحله الثلاث بدرجات متفاوتة:

أ- **المرحلة الرومانسية**: من سنة ١٩٦١م وما قبلها حتى سنة ١٩٦٧م. وقصائد هذه المرحلة ضمها ديواناه الأولان: «من أرض بلقيس ١٩٦١م» و«في طريق الفجر ١٩٦٧م»، وهما أكبر دواوينه من حيث عدد القصائد، ومن حيث طولها، وهي خليط من الأحلام الرومانسية التي تنشد استقرار النفس في عالمها المثالي المستحيل، فتعلو نبرات الألم والشكوى. ويفتقد الشاعر الحبيبة والأليف، فيغيب في غيابات الحزن والعزلة، يجتر الذكريات المؤرقة، ويحاول المشاركة في علاج أمراض الإنسان العاطفية، كالخيانة وتشهي المرأة لجسدها، وتتسم عناوين القصائد بصفات تلك المرحلة «نار وقلب، هائم، عروس الحزن، أثيم الهوى، وهكذا قالت. حين يشقى الناس. بعد

(١) نفسها.

الحب، فلسفة الجراح ، وغيرها كثير، وفى تلك المرحلة يتلمس الشاعر ذاته الشاعرة ويقترب إليها، ويؤانس روحه الشاعرة فى عزلتها الخفية، ليستجمع ذاته فى رحاب الفن « فلسفة الفن، الشاعر، أنا والشعر، روح شاعر، محنة الفن، راهب الفن، مع الحياة، من أغنى، شعرى، أنا الغريب..»

كما تبرز الكلاسية فى هذه المرحلة فى قصائد كثيرة مثل «من أرض بلقيس، يقظة الصحراء، عودة القائد، البعث العربى، فجر النبوة، ميلاد الربيع» وهى قصائد فى المدح والمناسبات، وغيرها أيضًا كثير، كما تبرز الكلا سية أيضًا فى استخدامه المعارضات الشعرية، كمعارضته "المتنبى" فى قصيدة شاعر الكأس والرشيد» ويبدأ الحس الوطنى فى الظهور خلال هذه المرحلة، وإن أهمية المرحلة الأولى فى شعره تأخذ فى الازدياد عبر المراحل التالية، لأنها مشهد ميلاده الفكرى والفنى والفلسفى، والمنبع الأول الذى يمكن مقارنته بمسيرة الشاعر فيما بعد، فعلى حين تزخر هذه المرحلة "بالنزعة الذاتية المفرطة، والتوهج الحسى الوطنى، واليسير من «النزعة الغنائية» فإن المرحلتين التاليتين تكادان تخلوان من النزعات الثلاث» لدخول اليمن فى أطوارجديدة أخذت بناصية "البردونى" وشعره.

ب - **المرحلة الثانية : الواقعية**: وقد امتدت من سنة ١٩٦٨م إلى سنة ١٩٧٤ عبر ثلاثة دواوين: «مدينة الغد ١٩٧٠، لعينى أم بلقيس ١٩٧٣، السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤» وتولدت هذه المرحلة نتيجة التحول غير المتوقع فى الحكومة اليمنية والمجتمع اليمنى، لقد تآمرت قوى داخلية رجعية وخارجية استعمارية وعربية على ميلاد حرية اليمن واستقلاله الفكرى الحضارى، وحينما نهض الشاعر يستنقذ بلاده، اكتشف أن العالم العربى كله فى قبضة استعمارية واحدة، فحصد له طاقاته، فانصبت قصائده تصور الواقع وقضاياه المختلفة، وتنتقد بقوة ولين، وترسم من خلال المعالجة الفنية الإنسانية منهجًا مثاليًا يستجمع الفكر العربى، فالواقعية هنا توحى بالنقيض المثالى الذى يدندن حوله الشاعر، كما برزت نزعاته العفوية والعميقة فى المعالجة بالرمز، وتفجير أمراض المجتمع الشائهة بالسريالية، باعتبارها معادلاً فنيًا للواقع المادى المشوه، وذلك لتنقية الذهن العربى واليمن خاصة، ومحاولة تعميق وتجذير القضايا التى يعتبرها عامة شعبه مؤقتة أو ضرورية، كقضايا الاغتراب عن الوطن، وزواج اليمنية من أثرياء الخليج، والطبقية الاجتماعية، والانتهازية والخيانة الوطنية الممثلة فى أبسط العلاقات كالرشوة، ويضغط بقوة على قضية الغربة والاغتراب، فثلثا قصائد ديوانه «العينى أم بلقيس» تتناولها، ويربط الاغتراب بخراب اليمن حضاريًا وسياسيًا منذ عهد الملكة "بلقيس" التى هاجرت إلى فلسطين إنابة للتوحيد والنبوة إلى الآن، حيث تهاجر جموع

إلى دول الخليج. فهو ينير للإنسان اليمنى فكره ومنهاج حياته، ويغرس فيه الوطنية اليمنية، فكل دولة قد أحاطت شعبها بسياج وطنى. واليمن ما زال يضرب بأصوله العريقة المتشعبة فى عموم القومية والإسلام، وهو ما يرفضه منطق العالم الحديث، فالواقعية فى هذه المرحلة تتآلف حيناً مع المثالية، وحيناً مع الإنسانية التاريخية، وتعتبر قصيدته « أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م» أقوى قصائده فى هذه المرحلة، إذ إنها تضم ملامح هذه المرحلة بعمق وقوة، كما أنها محاكاة كلاسية للشعر التراثى، باعتبارها معارضة لقصيدة "أبى تمام "فى فتح «عمورية»

وفى هذه المرحلة يبلغ "البردُّونى" قمة نضوجه الفنى، ويخترق آفاق الشعر بتفرده وخصوصيته، ويبنى صرح التجديد الشعرى داخل البناء التراثى، فى اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة، وتتحول نزعاته الذاتية المفرطة ، والوطنية المتوجهة ، والغنائية العذبة، إلى مزيج راسخ فى أعماق وطنه يمتد فكراً ودماً، لتوطين الإنسان اليمنى. وتحويله إلى نسيج فى ثوب الفكر والوطنية المخلصة، ولتحقيق هذا الانتماء القوى سلك منهجين: الأول : إقامة وحدة نفسية عميقة بين الإنسان اليمنى وأرضه، فشرع فى ذكر أسماء الشخوص والقرى والمدن والجبال والحقول والثمار. وغيرها من مكونات الوطن، إن الإنسان هو روح الأرض وحبه، وهو ذاته الأرض والعبير:

وكنـــــان انطلقنا فى الذُّرا   نــفح الطِّيب يميناً وشمال
نبــتنى لليمن المنشــود من   سُهدنا جسراً. وندعوه: تعال
واتَّقــدنا فى حشــا الأرض هوى   وتَحــولْنا حقــولاً وتلال
مشمشــاً، بُنّاً، ووروداً، وندى   وربيعــاً، ومصيفــاً، وغلال
نحن هذى الأرضُ، فيها نلتظى   وهى فينا عنفوان واقتــتال
من روابى لحمــنا هذى الربى   من ربى أعظمنا هذى الجبــال [1]

والمنهج الثانى: تأصيل الفكر الوطنى الإنسانى بجذور التاريخ، فأبدع قصائد ملحمية تاريخية، تتناول اليمن وأحداثها الكبار من زمن «حضارة سبأ» حتى الآن، وهى من مطولاته الشعرية، حيث بلغت قصيدته «حكاية سنين ١٩٦٥م»، من ديوان: مدينة الغد» مائتين وستة وتسعين بيتاً على مجزوء الكامل المرفل، وبلغت قصيدته "ورقة من التاريخ، مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م . من ديوانه السفر إلى الأيام الخضر" ثمانية وتسعين بيتاً . وإلى جانب هذا المنهج عالج كثيراً من القضايا

(١) «أحزان وإصرار ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر»

السياسية والاجتماعية والفكرية، التى ساعد اليمنى الإنسان على تجاوز آلامه المستمرة بعد شعور الإخفاق الذى دب بعد فشل الثورة فى تحقيق مطالب الشعب اليمنى، وكان أسلوبا القص والحوار أداته الفنية خلال هذه المعالجة.

جـ- المرحلة الثالثة : الرمزية : وبدايتها من سنة ١٩٧٥م حتى سنة ١٩٨٣، وتجلت فى دواوين ثلاثة: "وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٧م "و" زمان بلا نوعية ١٩٧٩م" و"ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م"، ولقد تولدت الرمزية نتيجة الأحزان والإرهاقات التى هزت كيان الشاعر وضعضعته، من الصمت اليمنى والسلبية فى مواجهة الجديد المخيف، الغزو الحديث بوسائله الخفية يطحن اليمن بشراً وفكراً، وأحس "البردُونى" بضياع صوته فى غوغائية المادية التى اعترت الحياة، وأسماء الدواوين توحى بمعانى الرمزية الغامضة المواجهة للتردى المادى، إن اللغة التقريرية فى المرحلتين السابقتين تعجز عن إثارة العواطف والإحساسات الراكدة داخله، وتعجز عن استحضار تجربته الشعورية[1] التى تبلورت فى هذه المرحلة، ومن ثم لجأ إلى الرمز باعتباره «المقابل اللفظى للتجربة الإنسانية المعاشة، فهو يتميز بالقوة والحيوية والتدفق وتعدد الأبعاد والجوانب[2]» لأنه يثير هالة من الإحساسات والمشاعر المختلطة التى يمكنها أن تهز العقل وتثير فيه أنماطًا من الحرية، وذلك لأن الرمز يحرر الوجدان من جمود التبعية وتحجر المشاعر، ويضع للذات مهرباً منها، ويتيح برهة ذهنية قد يتغير سلوك الإنسان بعدها.

فى هذه المرحلة موجات متلاطمة من القصائد الرمزية التى تأخذ اتجاهات ثلاثة :

الأول : انبعاث الحياة فى الجوامد بالتشخيص، بديلاً عن الإنسان فى المرحلتين السابقتين، لتكون رموزاً فى صور الشاعر المكثفة، مما يوحى بانكباب الشاعر على ذاته حزينًا بعد تجربته المريرة مع الإنسان والمجتمع، والرموز الجامدة فى صورها التى تستلهم الرسم السريالى، تثير فى المتلقى معانى المادية التى شوهت المثل الإنسانية، فالقصائد مفعمة بالجدران والأسقف والكوى والحجارة والغرف والأرصفة والسكاكين والغبار والضباب، وغيرها من الجوامد، يقول فى قصيدته "فى الغرفة الصرعى ١٩٧٥م من ديوانه: وجوه دخانية ..":

---

(١) د.نبيل راغب: المذاهب الادبية من الكلاسية إلى العبثية، ص٨٨، مكتبة مصر بالفجالة.
(٢) نفسه : ص٨٨.

شىء بعينَى جدار الحزن يلتمع   يهمُّ، يُخبر عن شىء، ويمتنع
يريد يصرخ، يُنبى عن مفاجأة   لكنه قبل بدء الصوت ينقطع
يغوص، يبحث لى عينيه عن لمه   تغوص عيناه فيه يقتفى، يدع
عمّا يفتش؟ لا يدرى، يضيع هنا   يقوم يبحث عنه، وهو مضطجع
يومى إلى السقف، تسترخى أنامله   تمتد كالدود، كالأجراس تنزرع
من أين يا باب يأتى الرعب؟ تلمحه؟   من أى زاوية ، يعشوشب الوجع؟
الصمت يسقط، كالأحجار باردة   على الزوايا، ولا يشعرن ما يقع
تُصغى إلى بعضها الجدرانُ واجفةً   تئنّ، تحمرُّ كالقتلى وتمتقع

كما يجسم المجردات أيضاً، كالحزن والكآبة والأسى، وتزخر دواوين هذه المرحلة بالتشخيص والتجريد وتراسل الحواس والغموض، وهى من سمات الحداثة والمعاصرة فى الشعر. وقصيدته «أسية حجريه ١٩٧٥م من ديوانه: وجوه دخانية . تمثل تلك السمات. كما تؤكد استخدامه المثير للجوامد فى تكوين الصورة، إلى جانب كثير من القصائد الأخرى مثل. "وجوه دخانية.. ١٩٧٥ » والتاريخ السرى للجدار العتيق ١٩٧٦ " و الضباب وشمس هذا الزمان ١٩٧٦»، وخلال هذا الاتجاه الرمزى التشخيصى التجريدى قد يصل به غضبه العارم مرحلة نفسية تفسد الرمز؛ ليتحول إلى مجموعة من الصور الحسية التى تثير الاشمئزاز والغضب أيضاً، رغم أنها لا تنصب على أشخاص محددين، ولكنها أسلوب التقاث يكاد يقترب من العبثية والتى ستضح فى الجماهيه الأخرين، لفى ثورته على سلبية مواجهة الغزو الحديث، يثير حالة حادة من الاشمئزاز والغضب من خلال مجموعة صور لا تحدها وحدة سوى وحدته النفسية، يقول فى قصيدته «التاريخ السرى للجدار العتيق ١٩٧٦» ، من ديوانه: وجوه دخانية .

حوافرُ المحتل فى شارعى   لكننى أشبعتُ منه الدمار
لأننى جَزّأتُه، نصفُه   سيفى، ونصفٌ داخلى مستشار
وها هنا يَنْهَى، يرى وجهه   من منكبيه، فى مرايا الفَخار
غنَّى «إليزا»، «جوليانُ» اخلعى   عباءتى، ساقى، أدرْهَا، أدار
يود لو ما بين لخلديه فى   إحدى يديه، خاتماً أو سوار
جريدةٌ، أخبارُها عن حصىً   ينمو، وعن «ديك» تعشَّى حمار
روايةٌ، أبطالُها . غنوجٌ   يمشى. وأطيارٌ تبيعُ المحار

والاتجاه الثاني من هذه المرحلة : يجزئ أعضاء جسمه أطرافًا في صورته الشعرية، ليوحي بمدى التفتت في أوصال ذاته ومجتمعه وعالمه، والحرقة التي سيطرت عليه نتيجة ضياع وجهة الإنسان المعاصر، وقصائد عديدة تحمل هذا الاتجاه، "بين الرَّجل والطريق ١٩٧٥م" و "بعد سقوط المكياج" و"لكريات رصيف متجول ١٩٧٧م" و "وللقاتلة حبًا ١٩٧٧" ، يقول في قصيدته "بعد سقوط المكياج" :

غيرَ رأسي .. أعطني رأس (جمل) غير قلبي .. أعطني قلب (حمل)
رُدَّني ما شئتَ، ثوراً ، نعجةً كي أسميكَ .. بمانيّا بطل

وقصائد أخرى مثل: "صياد البروق" ١٩٧٦ و"سندباد يمني" ١٩٧٥ و"ليلة فارس الغبار" و"زمان بلا نوعية "١٩٧٩و "لعابر غير مسبوق" ١٩٧٧ و "بين الجدار وجدار" ١٩٧٧م .

والاتجاه الثالث يمزج فيه الشاعر إحساسين متناقضين؛ ليخرج بالإنسان اليمني، من أزمته، إنه يوحي بإرهاقه وتفانيه معاً، فصوته ضائع لأنه في (غبار) ، فالسلبية غبار الشعوب وهلاكها، والإحساس الثاني، افتخاره بنماذج حية مثالية في ضمير الإنسان اليمني ، وبين شعوره باليأس من الشعب والافتخار بنماذج منه، يتولد الرمز الذي يثير عوامل دافعة إلى التجاوب الفكرى المنظم لإقالة الوطن من عثرته، فالبردُّوني يرتقي بشعبه بكل وسيلة ليعبر مخاطر التردي المادي، ليواجه بالروح والأصالة الغزو الخفي الحديث، فهناك قصائد كثيرة توحي بالألم والضيق لسلبية الشعب إزاء دعواته المستنيرة "زامر القفر العامر" ١٩٧٦م و"الأخضر المغمور" ١٩٧٦م و"مغنى تحت السكاكين" ١٩٧٥م و"ليلة فارس الغبار"و" الجدران الهارسة" ١٩٧٨م و"غير كل هذا" ١٩٨٣م ، وغيرها كثير، وهناك مجموعة من القصائد التي تستشف الفخار وتعلى من شأن التضحية في سبيل الوطن، والشاعر هنا كأنه يناجي نفسه بعيدا عن المباشرة والخطابية ، مثل قصيدته "مأساة حارس الملك" ١٩٧٦حيث يؤكد في حوار مسرحي مكثف أن الصلة مقطوعة بين الحكومات المريضة وجيوشها ، وأن الجيوش والشعوب أقرب إلى العدل والخير منها إلى الظلم والشر، وقصيدته "الأتون من الأزمة" ١٩٧٤م تعد رمزية المغزى والإيحاء، باعتبار ما تثيره من مشاعر مختلطة من الرعب والضحك والاستهزاء والترقب، إنها أشبه بالهذيان السريالي غير المعقد، لسهولة اللغة والأسلوب مع مفاجأة التصوير:

قـــرروا الليـلة أن يتَّـــجـــــروا بالعَشَـايا الصُّـفرِ، بالصبـح الحزين
فـافتـحوا أبوابَكم .. واختـزنوا من شعـاع الشـمـس ما يكفى سنين
وقِّـعُـوا مـشـروعَ تقنين الهـوى بالبطاقـات، لـكل العـاشـقـين
قـــرروا بيـعَ الأمــــانى والرؤى فى القنـانى، رفعـوا سـعـر الحنين
فـتـحـــوا بنكين للنوم، بنوا مـصنعـاً بطبـخ جـوع الكادحـين
بدأوا تجـــفــيف شطآن الأسى كى يـبـيعوها، كـأكيـاس الطحين

فالقصيدة صرخة واكلة، ترمز إلى غضب بركانى يعتمل فى صدر الشاعر ضيقًا ورهبة من المجهول، إلا أن هذه النبرة لا تشكل اتجاهًا خلال هذه المرحلة المتأنية تكريبًا من عمر الشاعر، فهو يفخر بنماذج لعلها تؤثر فى شعبه بكل وسيلة، يقول فى قصيدته "الصاعدون من دمائهم" ١٩٧٨، من ديوانه: "زمان بلا نوعية":

لأنـهم مـن دمــــهم أبحــــروا كـالصبح، من توريدهم أسـفـروا
تـكـــروا ذات خــريف هنا والآن مـن أشــــلائهـم أزهـروا
تجمَّـــروا فى ذكـريات الحـصى ومن حنين التربـة اخضَّـو ضـروا
نامـــوا شـظايـا النجم فى الثـرى وقـبل إسـحار الدجى أسحـروا
مـؤقّـتـــاً غـابوا، لكى يبـزغـوا كي يشـمـــوا، من بعدما أقـمروا
عــادوا إلى أعـراقــهم، أورقـــوا منهـــا، ومن أشـجـارهم أثمـروا

ويتضح من الأبيات استقرار الكلاسية فى تصويره وبنائه الفنى، والكلاسية لم تفارقه خلال مراحله كلها، تلك المراحل التى تدافعت خلالها المذاهب الأدبية صوراً وأبنية داخلية، استعان بها "البردُّونى" على التقليد، ليخرج بشعره العمودى إلى آفاق عالمية، تشهد بتفرده وخصوصيته فى مجال الإبداع الشعرى المتطور الحى داخل البناء التراثى.

O■O

الفصل الثانى

الأســـلوب

تتعدد المناهج والاتجاهات فى تناول الأسلوب الشعرى ومعالجته الفنية، كالمنهج التجريبى والوصفى والتحليلى والنفسى واللغوى والإحصائى، وغيرها من الاتجاهات الحديثة، التى اتخذت مما سبق ركيزة أسلوبية تنطلق منها لآفاق أرحب فى البحث الأسلوبى، تتفق والتقدم العلمى المذهل، الذى ألقى بضوئه على الدراسات الأدبية، ويظل النص الأدبى الشعرى - فى مجال الشعر - هو محور التناول والمعالجة؛ لأنه خلاصة التكوين الفكرى والعاطفى للشاعر، وميلاد تميز وعيه فى الاختيار والمعالجة والمزج المبدع بين العناصر المألوفة، كاللغة والأسلوب والموسيقى والتصوير؛ ليشيد بناءه الفنى فى عالم التفرد والخصوصية.

ويأخذ الأسلوب الشعرى فى مجال الدراسات الحديثة مكانة سامية؛ لأن الأسلوب هو الشاعر، وهو «المصطلح الذى ندعو به أعلى مرحلة وصلها الفن، أو يمكن أن يصلها، والأسلوب بهذا المعنى مطابق للفن العظيم، أى أنه مفهوم نقدى، ومعيار تقويمى»[1]، يترقى به الشاعر، ليدرك وظيفته الفنية والإنسانية، التى "تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق فى العمل الفنى، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته فى معنى ذلك الواقع، ومن ثَمّ، إلى مغزاه الاجتماعى، ثم الإنسانى؛ لأنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تاح لنا معرفة ذلك الجوهر، بواسطة الأشكال المرئية المحسوسة"[2]، المتمثلة فى الكلمة، وعلاقتها بالكلمة داخل التركيب الذى أخذ صفة حلولية من إرادة الشاعر، بعد عملية الاختيار والتنسيق فى ضوء الوعى الفنى.

والأسلوب يزاوج بين الخصائص الفنية للشاعر، والخصائص الفنية لعصره، " لوقوعه تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره، ومن خلال ذلك، تظهر مشاركة الشاعر فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة، دون أن ننفى وجود الخواص الفردية التى تولد إحساسًا متجددًا باللغة، تبعًا لاختيار المفردات والمادة النحوية، وتنظيم الكلمات، والحركة الموسيقية فى الجملة"[3].

---

(١) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ص ٤٤، عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت.

(٢) نفسه: ص ٤٤.

(٣) د. محمد عبد المطلب: بين البلاغة والأسلوبية، ص ١٤٩، مكتبة الحرية، جامعة عين شمس.

فالأسلوب إذن، اختيار واع لمفردات اللغة وأبعادها، وأثر ملموس لتخلق المجردات فى العاطفة والخيال، ومسبر فنى للبحث عن علاقة الشاعر الفنان بتراثه، ومجمعه ولغته المتراكمة فى محفز للميلاد المنظم." فضغط الرصيد المعجمى على المتكلم أو الشاعر، يتناسب عكسياً مع تقدمه فى سلسلة الكلام، ومعنى ذلك، أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهم بالكلام، فإذا انطلقت الجملة على لسانه، وبدأها بفعل مثلاً، انسحبت كل الأفعال من الضغط، وبقيت الأسماء والحروف، وهكذا، كلما تقدمت سلسلة الكلام، خف الضغط"[1]، فالفعل هنا، موضع دراسة أسلوبية؛ لأنه جاء امتداداً لعملية إبداع ذهنى مكثفة، تتصل بالهدف منها، وسبب اختيار هذه الوسيلة دون غيرها، هنا تتحقق العلاقة الجدلية بين الهدف والمنهج فى البحث الأسلوبى؛ "لأن الهدف الأساسى من البحث هو النص لا المؤلف، ويجب أن يتركز على التأثيرات الأدبية فى اللغة والوسائل الإيحائية التعبيرية، التى استعان بها الشاعر لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها"[2].

وقد اعتمد البحث فى تناوله أسلوب الشعر عند البردّونى، على المنهج الوصفى التحليلى؛ لمزجه بين الموضوعية العلمية، ورصد القيم الجمالية، واستبطان العاطفة، إيماناً بأن الشعر عالم الشاعر "يقيم فيه المودة التى افتقدها فى عالم الواقع، فيجعل كل كلمة بإزاء صديقتها، ويجعل من الألفاظ بنياناً تام الخلقة وثيق الترتيب"[3]؛ فقد يأخذ عنده الأسلوب طابعاً ترائياً، ومسحة رومانسية، وشيئاً من الفلسفة الوجودية، حيث ترى أن الأسلوب الأدبى "يحمل فى طياته الصراع الدرامى، المشابه والموازى للصراع الإنسانى من أجل الوجود؛ لأنه تعبير عن الظواهر الميتافيزيقية، التى أعيت الإنسان فى إيجاد تفسير متكامل لها"[4]، بينما تتوالد من نفسه وعقله دوافع البحث عن تلك الظواهر، وليس المقصود أن يتهم البحث الشاعر اليمنى العملاق بالشك أو بخلل العقيدة من خلال التحليل الأسلوبى، ولكن المقصود هو رصد الأسلوب الذى يكمن خلفه تساؤلات أو صمت، مثلاً، عن استمرارية الشر فى اليمن أو فى العالم العربى على وجه التحديد، وعن استطالة الظلام فى العمى[5]، ثم نراه فيما بعد مستسلماً، يستولد الأمل فى الميلاد الجديد، ويلوذ بركائز الإيمان، "فلم تضطرب النفس الإنسانية بالشعور الذى لايطاق إلا التمست لها ملاذاً فوق طاقتها،

---

(١) بين البلاغة والأسلوبية ص ١٤٧.

(٢) د. صلاح فضل : علم الاسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط٢، ص١٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م.

(٣) د. لطفى عبد البديع : الشعر واللغة، ص١٠، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩م.

(٤) د. نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسية الى العبثية، ص١٢٦، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.

(٥) انظر : قصيدة الشاعر " دوى الصمت ١٩٧٨م ، زمان بلا نوعية ".

وفارت بذلك ملاذ الإيمان"[١]، وسيظل الأسلوب نقطة انطلاق " تمكننا من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة، عن الواقع والوضع الإنسانى"[٢].

١-خصائص الأسلوب

أ- الحوار:

ويعد الحوار من أهم خصائص البردُّونى الأسلوبية، التى تتيح له قدراً من حرية التعبير بعيداً عن الانفعال والمباشرة، لتعدد الأصوات فى الحوار، ينشئها الشاعر من الواقع أو يستولدها من ذاته، "لتعبر عن الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية فى رؤيته الشعرية، والتفاعل بين هذه الأبعاد"[٣].

ويأخذ الحوار عند البردُّونى صوراً أربع: الحوار المباشر من الواقع للإيحاء بمدى تأثير قضاياه فى النفس الإنسانية، والحوار المتولد من خلال السرد، والحوار النفسى من الذات، والحوار المسرحى.

● **فالصورة الأولى** يستخدمها الشاعر للتعبير عن القضايا الاجتماعية التى تتعدد أو تختلف فيها وجهات النظر، كقصيدته "حوار جارين"[٤]، والتى يتناول فيها قضايا يمنية، كالعرقية بين القحطانيين والهاشميين، والطبقية السامية بين الأئمة الأثرياء وطبقات الشعب المطحونة، والطائفية بين أهل السنة والشيعة، وقد جاء الحوار معبراً عن تلك القضايا فى إطار الوحدة الوطنية، ولكنه أيضا، حمل الملامح المميزة لطرفى الحوار، وقصيدته" أم فى رحلة"[٥] "التى جردها لقضية اجتماعية نفسية، وهى قضية الأمومة والأبوة والعقم، حيث صور شخصياته تصويراً راقيًا وعفوياً، يحمل قدراً من الرمزية، وشيئًا من التفاؤل داخله، فالحوار هنا بين شخصيات ثلاث: والد وطفله وامرأة عاقر تحلم بالميلاد، ،يبنى بالسرد روابط وصفية بين ثنايا الحوار، مستغنيًا عن فواصل القول:

---

(١) الاستاذ. عباس محمود العقاد: عقائد المفكرين فى القرن العشرين، ص٧٧، دار المعارف بالقاهرة.
(٢) مفاهيم نقدية : ص٤٣٥.
(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ص٢٠٠.
(٤) " من ديوان : فى طريق الفجر ".
(٥) " ديوان : مدينة الغد".

هل هذا طفلك" واقتربت   كالطفل، تناغى وتنادى
طفلى، هل أعجب سيدتى؟   حلو كهدايا الأعياد
ما اسم المحروس؟ أجب يا ابنى   "نعمان" كجد الأجداد
أهلا "نعمان" ليضحى   ويرفرف كالورد الندى
فتحاكى لثغته الخجلى   وتغمغم كالنبع الشادى
ما أروعه يا عم، وما   أسخى عينيه بإسعادى
لا تأسى يا بنتى، إنى   سايرت العمر بلا زاد
خضت الخمسين، بلا ولد   يرجى، وبلا أمل حادى
واستنجدنا المولى حتى   لبانا أسخى الأجواد
الخمسين ابنى" كل ابن   فى الأرض، وكل الأحفاد
عفوا يا عم، أنا أم   أولاد الغير كأولادى

والقصيدة قصة قصيرة، يقوم فيها الحوار بالدور الرئيسى، حيث يرسم الشخوص ويميز أبعادها الاجتماعية والفكرية، لوالد الطفل يجتاز العرف والظن ويتجب بعد الخمسين، ليث المرأة الحنون الصبر والإيمان، ويحاكى الشاعر بالحوار والسرد انفعالها التلقائى بالأمومة، وتولد رعشة الميلاد فى أحشائها، حيث تناغى وتحاكى وتغمغم تحت سيطرة العاطفة "وحين يستطيع الشاعر أن يضع على لسانهن ما هو من شأنهن فعلاً، يكون قد بلغ قمة الإبداع فى التصوير"[(1)]، وقد استخدم السرد فواصل تخدم الحوار وترتقى به.

● **والصورة الثانية** للحوار، أن يفجر الشاعر الحوار الصريح بين شخصيات القصة فى إطار السرد، والأسلوب بهذا التشكيل أداة فى بناء الصورة عنده؛ لتعدد الأصوات التى تتوالد خلال الحوار النفسى فى ضمير البطل، ففى قصيدته "قالت الضحية ١٣٨٢هـ"[(2)]، يعالج تمخضات "الدعارة" ليجرى على لسان بطلته حوار المعجبين بها، ليظلل الحوار بأسى الراوية الخاطئة، ليثير فى المتلقى الشفقة، بتركيزه على التظليل الرومانسى المتعاطف مع الخاطئات "وهذه إحدى ظواهر الشعر الحديث"[(3)]، ويعمق الشاعر الحوار بالتحول فى شخصية البطلة من مدافعة إلى مهاجمة:

---

(١) د. الطاهر أحمد مكى : امرؤ القيس، حياته و شعره، ط٤، ص٢٥٧، دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٩م.
(٢) " ديوان : فى طريق الفجر".
(٣) د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص٤٧، دار الفكر العربى ١٩٧١م.

تتناجـــون بينكم: أتراها | بنت "كسرى" أم "شهرزاد" الصغيرة
لو رأى "شهريار" طيف صباها | باع فيها سلطانه وسريره
لبستنى ثوبها، ويهمس ثان | يدعى أنه مناها الكبيره
آخر العهد بيننا، سمر الأمـ | ـس شكوت الهوى، وبث سميره
لا تقولوا: سامرت وهما فمازا | ل على ساعدىّ دفء السميره
فيلبيه ثالث: ليت أنى | نقطة فوق خدها مستديره
ويجاريه رابع: فيغنى | ليتنى البحر، وهى فىّ جزيره
ويعيد المنى أديب شجى | ليتها جدول أناغى خريره
لا تقولوا: كانت بغيًّا، أما الفجار كثر، والفاجرات كثيره؟
لست وحدى، كم البغايا ولكن | تلك مغمورة، وهذى شهيره
صدقونى إن قلت: فى دوركم مثلى، فلست الأولى ولست الأخيره

● **والصورة الثالثة** للحوار، وهو الأسلوب الأمثل لدى شاعرنا، حوار الذات، أو "المونولوج الداخلى" وهو من تكنيكات "تيار الوعى" ، ويستخدم "لتقديم محتوى وعى أبطال الرواية قبل أن يخضع للمراقبة والتنظيم"[1]،، ومما يتيح للبردُّونى إجادة توظيف هذا التكنيك الروائى أنه يمزج الحوار بالسرد" "والسرد يتضمن قدراً من المناجاة الداخلية وتقنية تيار الوعى، ويتيح للمؤلف أن يختفى خلف شخصياته، مما ينسجم مع الحياد الموضوعى فى الواقعية. وينزلق المؤلف من السرد إلى القول الداخلى، حتى يتخذ موقفًا حلوليًا باتحاده بشخصياته، فهو الأسلوب الحر غير المباشر، مما يجعله معادلاً لغويًا وجماليًا دقيقًا للموقف"[2].

إن هذه الخصيصة الأسلوبية تعتمد على التناقض الأسلوبى، بين الاختيار الفنى الجمالى للأسلوب، وتدافع التجربة النفسية إلى معجمها، فمفاد "تيار الوعى أو تيار الشعور" "انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان، وتلقائية التفكير التى لا تخضع لمنطق معين، ولا لنظام تتابع خاص، ولكن فى ذهن الفنان، يخضع هذا التيار لعملية اختيار مبدئية"[3]، فتتداعى المعانى والصور فى خيال الشاعر حسب منطقه النفسى، ويضيف البردُّونى فى هذا النطاق، إمكانية توظيف : تيار

(١) عن بناء القصيدة العربية : ص٢٢٣.
(٢) علم الأسلوب : ص٩٥.
(٣) د. مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص٥٣٨، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م.

الوعى° بالحوار الوهمى، مع أشخاص وهميين قد بثهم ذاته، ومع جوامد وهمية قد بثها أبعاد رؤيته للتجربة النفسية والصراع الإنسانى بين الإنسان وذاته والحياة، ونجد أنه يمسك خلال تداعياته خيطًا فكريًا واحداً ينساب سرداً :

إنه صوتى، ويبدو غيره ... حين أصغى باحثاً عن وجه حلمى
من أنا؟ أسأل شخصاً داخلى ... هل أنا أنت؟ ومن أنت؟ وما اسمى
أيها الحارس، تدرى من أنا؟ ... اشتروا نومى، طويل ليل همى
الأنى حارس يا سيدى ..؟ ... زوجوها ثانياً، المال يعمى
من أنا؟ الليل يبنى للرؤى ... قامة كالرمح، من جلدى وعظمى
لا تعى سكران؟ نعم، اعلنت ... أول الأخبار: ما سموه رسمى
من أنا؟ صار ابن عمى تاجراً ... واشترى شيخ ثرى بنت عمى
هل تنام الصبح؟ سيارتها ... عبرت قدام عينى، فوق لحمى
اصغ لى أرجوك .. اغرى أمها ... شيدت قصرين من أشلاء هدمى
داخلى يسقط فى خارجه ... غربتى أكبر من صوتى وحجمى(١)

فالخيط الفكرى الذى يمسك به خلال انساب تجاربه النفسية، هو "المرأة" رمز الشرف فى البيئة العربية، غدت سلعة متمردة، تسقط أمام الإغراءات المادية، لتهاجر داعرة أو زوجة، لتضغط كبرياء الشاب فى وطنها، وتدوس رجولته لأنه فقير، ففى البيت الأول: هى وجه الحلم الذى يبحث عنه لاستقراره النفسى فى مجتمعه، وفى البيت الرابع: زوجوها ثانياً، وفى السابع: اشتراها شيخ عربى ثرى، وفى الثامن: تزهو بثرائها، وفى التاسع: أغريت أمها، وشيدت قصرين، دلالة استعدادها للسلوك الشائن دون أسرتها أو جذورها العائلية، وهو تحذير من الإفراط فى حريتها، وفى البيت الأخير: خلفت لى نفسه غربة أبدية، بعد أن كانت حلماً، والتزام الشاعر وأصالته الدينية والبيئية مجالات صدق فنى دفعته للإمساك بهذا الخيط فى وعى واقتدار.

وفى قصيدته "زمان بلا نوعية ١٩٧٧م"(٢)، يقيم حواراً نفسيًا بين نوازعه البشرية وسموه الروحى، ومنطقه العقلى، وهذا الشتات الإنسانى داخله، مصدره رغبة الهروب من الواقع، أو

(١) " وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٥م، وجوه دخانية .."
(٢) " ديوان : زمان بلا نوعية ".

الرحيل عن "زمان بلا نوعية"، ولو كانت نهاية الهروب الانطفاء والانكسار فى مجاهل "الخمر"، ولتعدد الأصوات داخله يستخدم أساليب مختلفة، كالنداء والاستفهام والتعجب والأمر والتحذير والنهى والنفى والتقرير، وكلها أجزاء من صورة كلية تخضع لوعى فنى دقيق، تتداعى فيه الأفكار والصور مستخدمًا تقنية "تيار الوعى":

يا كأس هل أصحو؟ حذار احترق	اشرب إلى أن تنطفى يا بليد
لاترتشفها، لست من أهلها	ذقها، إلى كم أنت صاد وحيد!
تخضر فى كفى كجمر الهوى	محمر كالسكين فوق الوريد
تَعرى الى سِرِّنها، ترتدى	كهفين، تبدو ذات أصل مجيد
تهتز كالعنقود، تدعو فمى	تفتر، خذ يا جرة من جليد
يا كأس لو تسيتنى أشتفى	هذا أكيد، كل سوء أكيد

وحينما يصور لحولات الإنسان القهرية عبر الزمن، لأسباب تتوالد فيه حتماً، يتخذ من المونولوج الداخلى مدخلاً إلى "تيار الوعى" ليشخص الزمن لحوار نفسى متام، يتولد حواراً آخر مع "هواجسه" البشرية، والتى كانت خارج نطاق الشعور، ليجعلها محوراً جديداً ذا صوت قوى يدفعه إلى المثالية التى عزف عنها ليأسه، لينفصل الإنسان عن زمنه وتفكيره خلال رحلة التحول:

تخشبت، والأيام مثلى تخشبت	الفضين يا أيام؟ من أين؟ حاولى
من الآن حاول أنت، كيف تريدنى؟	سكت لماذا؟ هزنى من مفاصلى
تقولين، حتى اصبح اليوم باطلاً	على إليه، امتطى ظهر باطلى
أتدرين؟ أنسانى التمرغ ها هنا	جبينى، وأنستنى المنالى شمائلى
تقولين: ماذا أنتوى ياهواجسى؟	أتنوين شيئاً؟ فارقينى وناضلى[1]

● والصورة الرابعة للحوار: الحوار المسرحى، وهو العنصر الأول فى البناء الدرامى المسرحى، والذى يقوم على تعدد الأشخاص والأصوات، ولماذج التعدد فى القصيدة غير قليلة، فهذه الأشخاص - عند البردُونى - تعبر عن أبعاد لكربة وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر، أكثر مما تعبر عن أبعاد درامية تتطور وتنمو، أى أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة، هى بمثابة

(١) " لحولات أعشاب الرماد ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية ".

رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"(1)، التي تتخذ من الصوت والحركة إشعاعًا يتخلق في حوار ملموس، ونجد أن الحوار ومستوياته عند شاعرنا يتصل اتصالاً وثيقًا برهافة السمع، حيث لجج في التصوير بالصوت(2)، وفي دوران معجمه اللغوي حول الصوت(3)، وكذلك الحوار يستخدمه هنا تكنيكا أساسيًا يرتبط بتعدد الأصوات التي تحدد بوضوح ملامح الشخصيات،

لقصيدته "مأساة حارس الملك ١٩٧٦م"(4)، تعد في ذاتها مسرحية شعرية، ينساب فيها الحوار مشحونًا بالصور ملونًا بالأصوات المتعددة علوا وانخفاضًا تبعًا للموقف النفسي للشخصية، فالحوار في المسرحية يدور بين شخوص ثلاثة: الملك والحارس والجندي، ويكشف الحوار بحوار نفسي آخر ينبع في كل شخصية تعليقًا على الحدث المسرحي. وثلاثتهم رمز لواقع سياسي وفكري مريض، فالملك رمز السلطة والجبروت يتمخض عن جبن وغباء، والحارس رمز الحكومة الذي يشارك ملكه الغباء والتبعية مفعم بالتوتر والاضطراب، أما الجندي فهو رمز السلطة التنفيذية، حيث الطاعة المطلقة، وهو يد لكل حاكم، فيه من الخير ما ينفع الأحرار الثائرين على الملك، وفيه من البطش ما يهلكهما معاً، ويضيء الشاعر الجانب الإنساني في هذا الجندي رمز السلطة التنفيذية، إنه أب يحلم بشرف الحياة والعدل ولكن رزقه ورزق أولاده وبناته أن يكون سيفًا في كل يد تحكمه، وهذه المسرحية بلا فواصل تحدد الشخص المتكلم، فالحوار وحده هو الذي يبين عن الشخصية، فما بين قوسين للملك :

سيدي: هذي الروابي المنتنه ... لم تعد كالأمس كلي مذعنه
[اقتلوهم.. واسجنوا آباءهم ... واقتلوهم بعد تكبيل منه]
أمركم .. لكن .. [ولكن مثلهم] ... سيدي. هذي أسامي أمكنه
[هم شياطين، أنا أعرفهم ... حين أسطو، يدعون المكنه
"صبر" وغد ... أنا رقيته ... كان خبازاً، أحلهُ سجنه
"نقم" كان حصاناً لأبي ... اطحنوه .. علفاً للأحصنه
اقتلوا "يسلح" ألفي مرة ... اسحبوا "عيان" حتى "موسنه"](5)

(1) من بناء القصيدة العربية الحديثة : ص٢٠٦.
(٢، ٣) انظر : فصلي الصورة واللغة عند البردوني.
(4) "ديوان : وجوه دخانية ..".
(5) جاءت أسماء الاماكن و الشخوص أيضا بين قوسين، "نقم و عيان "جبلان مطلان على صنعاء، وصبر جبل مطل على "تعز" و "يسلح" ربوة بين منطقة صنعاء و المناطق الوسطى و"موسنة" منطقة تبعد عن "عيان" بأكثر من ١٠٠ كيلو متر. انظر ذيل القصيدة بيد الشاعر

أمـركم .. لكن ..[ولكن اقطعوا رأسه، دع عنك هذى اللكنه
عن أبى عن جـده مملكتى] طلقة بتت خيوط العنعنه
سـيدى: إطلاق نار .. ربما ثورة، [قل تلبيات محزنه]
هاجس فى صدر مولانا: [أنت من تخوفك، أكانت ممكنه؟
آخر الهمس، سكوت أو لظى أول العزف المدوى دندنه
الجهات الأربع احمرت، صوت السماء الآن صارت مدخنه
مهرجان دموى .. ما الذى شب عينيه؟ ومن ذا كونه؟
الشياطين اللذين انفلتوا عرفوا أدهى فنون الشيطنه
[امض باجندى ومزقهم] .. نعم فرصة أخرج، أرمى السلطنه
اشعر الثوار أنى منهم سوف تبدو سيئاتى حسنه
لست من عائلة الأسياد يا .. إخوتى، إنى "متى محصنه"
إننى سيف لمن يحملنى خادم الأسياد، كل الأزمنه
كنت فى كفى "أبى جهل" كما كنت فى تلك الأكف المؤمنه

وإذا تمثلنا الحوار أصواتاً، وجدناها تتعدد وتختلف تبعًا لحالة الشخوص النفسية، ومدى انفعالها بالدافع أو الحدث، فحديث الملك يتراوح بين مستويات ثلاثة، العلو الغاضب فى البيت الثانى: "اقتلوهم.." وآخر صدر الثالث: "ولكن مثلهم" حيث يشبه الأماكن بالثوار فى ثورتها عليه، وفى صدر الرابع" "هم.." ومن الخامس للسابع، يتغلف الحوار بالغضب الهستيرى الذى لا يميز بين الإنسان والمكان لحظة الانتقام خوفًا من الموت، وفى آخر صدر الثامن: "اقطعوا.." إلى آخره ومستوى ثان، منطقى متعقل فى حديثه عن أصالة ملكه فى البيت التاسع: "عن أبى .." وفى عجز العاشر: "قل تلبيات.."، ومستوى ثالث هو الحوار النفسى الذى غمره الشاعر بمدركات الصوت: الهمس والسكوت واللظى والعزف المدوى والدندنة وصوت، ومن مدركات الشم: مدخنة، ويظل لمدركات البصر تلوينها حالة الهستيريا التى سيطرت على الملك: احمرت، مهرجان دموى، ليتصاعد المونولوج الداخلى إلى ثورة نفسية ولفظية وصوتيه كالمستوى الأول العالى الغاضب، إلا أنه هنا يترقى تدريجيًا من ذات الملك المهترئة: وذلك من البيت الثانى عشر إلى الخامس عشر، فالبيت الثانى عشر يبدأ وينتهى بمدركات الصوت "الهمس فالدندنة"، حيث يتوالد بعضه من بعض، ثم يمتزج باللون فى الثالث عشر، ثم يمتزج كلاهما، الصوت واللون بمدركات البصر فى

الرابع عشر، ليساوره الغضب الممزوج بالرعب في الخامس عشر، من خلال التقرير المباشر: "الشياطين الذين.." ليصل إلى ذروة حالته النفسية بالهروب من نفسه ومواجهتها ضعيفة أمام الحدث في السادس عشر: "امض ياجندي ومزقهم..".

ويأخذ حديث الحارس مستوى واحداً في الحوار، يعتمل فيه التوتر والاضطراب والخشوع، بينما يأخذ حديث الجندي، وهو ماركز عليه الشاعر ارتقاباً لحدوث التغير على يديه، مستويات ثلاثة: المستوى الخفيض المطيع في رده: "نعم.." وبذلك يعتبر شريكاً في مستوى الحوار، والمستوى النفسي الذي تجلى عن مونولوج داخلي: "فرصة أخرج.." "أشعر الثوار.." ليصور خلفية الجندي، وليحدد ملامحه الشخصية وتكوينه النفسي والفكري؛ فهو رمز لكل جندي، يدرك أنه سيف في يد غاشمة، ولايرى مهرباً من ذلك إلا بوجود يد أخرى تحسن استخدامه، وحتى تحين هذه اللحظة، فهو كالسيف يقطع ترضية للملك، وفي المستوى الثالث: يرتفع صوته سرداً، ويبرز منطقه في الرد على متهميه بالخيانة أو المشاركة في الظلم، وحتى يوحي البردُّوني بجدية المسرحية وإمكانية تحديد زمانها ومكانها وشخوصها في بيئة واحدة، لتأخذ موضوعية التجربة، يمارس خاصية ذكر الأسماء، فبالإضافة إلى اسم "مثنى محصنة" وهو من الأسماء الشائعة في الريف اليمني، يذكر أسماء الجبال والمناطق والربى والحقول والقرى.

ب- القص الشعري:

لقد كان "عنصر القص والحكاية" جوهر الرواية قبل نضوجها واستقلال أدواتها الفنية لتصبح جنساً أدبياً"(1)، يوظفه الشاعر في النسيج الشعري، ليرتاد آفاقاً أرحب من حيث التعبير والتصوير.

ويعمد البردُّوني إلى أسلوب القص ليصور أبعاد تجربته النفسية، وتفرق الكاره بمحايدة وعفوية، يوحي بتلك الأبعاد من خلال توظيفه لشخص القاص، فقد ينطق بلسان الراوي عندما لا يستطيع الهروب من صوته لانصهاره بتجربته وتغلغلها فيه؛ "فأسلوب القص خصيصة مميزة لتجربة البردُّوني الفنية في صياغة القصيدة، وتتضح هذه الخصيصة في سنوات مابعد الثورة بخاصة"(2). لقد اقتحمت اليمن والأدب اليمني أحداث وموضوعات وتجارب جديدة لم يألفها الأدب قبل الثورة، كإحساس الشاعر بالفجوة الزمنية الرهيبة، بين يمن الثورة الوليد المتخلف.

(1) بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٠

(2) د. عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل، ص٣٩٥، ط٢، دار طلاس بدمشق، سوريا.

وصرعة التقدم العلمي في الدول الكبرى المسيطرة، مما ولد إحساساً بالعزلة والوحشة، وتوتراً في مواجهة الأحداث المتعاقبة بعد فشل الثورة دون النهوض بالشعب اليمني:

مولاتي: يا أحلى الأحلى — عندي لك أخبار عجلى
بالأمس شدا المذياع هنا — لشمسك أغنية جذلى
واليوم نقمصني قلق — مجنون لم يعرف مهلا
فتقاذفني التجوال كما — تتناوب العاصفة الرملا
فعبرت زناقاً ماهولاً — وزقاقاً هرماً منحلا
وتراباً ينسج أتنعمه — لوجوه لم تحمل شكلا
وطريقاً مسمحاً أسلمني — لمضيق يلتحف الوحلا
والآن رجعت كما ترى — في الغاب القاتلة العزلا
هذا ما جد، ولا أدرى — ماذا سيجد وما يلي [1]

ويحاكي أسلوب القرآن الكريم في قص تعدد الأخبار، ثم ترجيح الخبر الرشيد في النهاية[2]، متوازناً مع أمنية الشاعر وحالته النفسية، كتصويره ذكرى شهداء الثوار في الكون، أو في وطنهم، لهم في النهاية ذرات خصبة تتخلق في الأرض لتحيا الأرض بالثوار من جديد:

قيل انقضى عشرون عاماً على — تمزيقهم، قيل: انقضت أشهر
وقال واد: أصبحوا عنده — وقال سفح: فوقه عسكروا
وقال نجم: تحت عيني سروا — والفجر في أهدابهم يسهر
وقيل: هبوا ضحوة وانثنوا — كما يثب العاصف الأغبر
وقال بعض: شاهدوا دفنهم — وقال بعض البعض: لم يقبروا
قيل: اختفوا يوما، وقيل: انطفوا — وقيل: من حيث انطفوا نوروا
وقيل. ذابوا .. ذرة .. ذرة — والأرض في ذراتهم تكبر [3]

وقد يقع البردُّوني تحت إغراء حرية القص واتساع مجاله، فينقض بناءه الفني، حيث ينعدم المنطق بين شخص القاص والخبر المروى. "فأم ميمون" تلك الريفية البسيطة، تتناول في نصها

---

(١) " آخر جديد ١٩٧٠م، مدينة الغد ".
(٢) انظر سورة الكهف " الآية : ٢٢ ".
(٣) " الصاعدون من دمائهم ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية ".

أفكاراً عميقة، وصوراً معقدة، ومصطلحات علمية وفلسفية، لا تتفق وثقافتها، مما أفقد النص الشعرى معادله الفنية:

ماذا أقص اليوم؟ كم سقطوا / والموت لا يغفو ولا يشوى
كان الصباح كأنف أمسية / كان الدجى كالملعب الجوى
"وغرابة الأطوار .. لازمة / للحرب، من تكوينها العضوى"(١)

هذا، وقد صاغ البردُونى كثيراً من قصائده بأسلوب القص الشعرى، كقصيدتيه: "حكاية سنين ١٩٦٥م، من ديوانه: مدينة الغد"و "مسالرة بلا مهمة، من ديوان: لعينى أم بلقيس" وقد تناول البحث القصيدتين فى "فصل الموضوعات" تحت عنوان: اليمن فى التاريخ.

بذلك يكون شاعرنا قد وظف فى شعره تكنيكين من تكنيكات الرواية: أسلوب القص والحكاية، وأسلوب تيار الوعى، الذى أبرز من خلاله "المونولوج الداخلى" لتصوير تجربته النفسية، ومن هنا فقد خطا خطوة متقنة وواعية فى تجديد المضمون الشعرى فى القصيدة التراثية الأصيلة، بالإضافة إلى توظيفه الراقى للحوار المسرحى فى القصيدة وبنائها، مما أضفى على فنه تميزاً فى عالم الحداثة الشعرى، بعلوو يرتقى بحفاظه على القلب التراثى، والذى كان لبنائه الموسيقى أثر واضح فى تشكيل الحوار وإمداده برحابة صوتية عميقة الإيحاء.

جـ- استخدام الموروث :

وهو الأسلوب الذى يتبع للشاعر انسياحه الفنى، وخوضه الواعى فى التجارب الإنسانية السابقة، يستلهمها رؤى يستشف بها الواقع الملموس، وما الواقع سوى ركام ماض فى دورة الحياة، يتزامن مع فطرة الإنسان فى التعرف والاستكشاف ورغبة الإبداع، والشاعر المبدع يرى العالم مسرحًا تتكرر فيه التجربة الإنسانية على مر الدهور، فالإنسان وهو جوهر العالم ومحور الأشياء ، لا يقنع بالوقوف على الآثار الإنسانية متأملاً متعظاً، ولكنه قد يخوض نفس التجارب وصولاً إلى نهاياتها السالفة، ومن هنا فقد كانت دعوة الأنبياء واحدة، وتشابهت أخطاء الأمم المتعاقبة، ذلك أن النفس جبلت على سجايا بشرية تتردد بين سمو وانحطاط، فالشاعر فى رصده الواقع ومزجه بالماضى، إنما يتعمق تلك النفس الإنسانية الدافعة للأحداث، ويحقق نوعًا من الوحدة الإنسانية "ويكسب الكلمات ثروة معنوية واضحة، ويملئ المضمون بشاعرية لا تتوافر

---

(١) " من أسمار أم سبمون ١٩٨٢م، ترجمة رملية لأعراس الغبار ".

بدونها"[١]، ويمتلك نقطة انطلاق "تمكنه من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنسانى، ورحلة الفنون وتطورها"[٢]، وترقب الأحداث القادمة وتوقع نتائجها، من خلال انصهار النوع البشرى وسريانه ثم تشعبه فى مسالك الفكر والسياسة والدين والعقيدة، خلف فلاسفة وحكام وأنبياء ونبلاء وأسياد، كان لهم دور بارز فى صناعة الماضى وتشكيل ملامحه، لهذا؛ كانت العقائد وغيرها مما سلف "على جانب عظيم من الأهمية بالنظر إلى المستقبل؛ لأن العقيدة تبعث الأمل فعلاً فى دوامها بعد صاحبها، وفى سيطرة الإنسان على مصيره بفضلها"[٣].

وهذه المسالك إشارات مضيئة فى مسيرة الإنسان، ورصد علاقاته بالكون والحياة والإنسان وتطور هذه العلاقات، فهى جزء من الموروث البشرى الذى يضرب فى أعماق الماضى، ويتناغم مع رغبة الإنسان فى التأصيل لجنسه، خلال رحلة عاطفية إليه، يحدوها الشبق المعرفى، ومحاولة التخفيف من سآمة الحاضر وماديته، ويجد الشاعر خلال رحلته "مئات الأصوات رهن تصرفه الفنى، ترن فى وجدان المتلقى وسمعه، بأبعاد من تجربته المعاصرة، وهذه الأصوات لها فى سمع المتلقى صدى خاص لا يخطئ وجدانه التقاطه، وهو حين يستخدم هذه الأصوات، يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعًا من الأصالة الفنية، عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، وأكسبها فى نفس الوقت لونًا من الكلية والشمول، بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج فى إطارها الماضى والحاضر فى وحده شاملة"[٤]، تسمح للشاعر بإسقاط أحدهما على الآخر دون الاعتراف بحاجز الزمن، طالما أن الإنسان واحد والتجارب واحدة.

لقد استطاع البردُّونى أن "يضفى نوعًا من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية"[٥] حينما عمد إلى استخدام "بعض تكنيكات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فشاعت فى قصائده تكنيكات تلك الفنون، كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلى والمونتاج"[٦]، فهذه التكنيكات تلائم نزوع الإنسان إلى الحداثة، وتتلاحم مع

---

(١) انظر : د. الطاهر أحمد مكى : الشعر العربى المعاصر، ط٣، ص٨٩، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٦م.

(٢) مفاهيم نقدية : ص٤٣٥.

(٣) عقائد المفكرين فى القرن العشرين : ص١٥٧.

(٤) د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ط١، ص١٩، منشورات الشركة العامة للنشر و التوزيع و الاعلان، طرابلس، ليبيا ١٩٧٨م.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية : ص٢٤.

(٦) نفسه : ص٢٤.

واقعه الجدلي المتغير وعلاقته بالحياة والأشياء، من هنا مزجها البردُّوني بالتراث، ليؤكد مفهومه للوحدة الشاملة، وليفتح لي حاجز الزمن شرفات تطل على الشخصية التراثية أخذاً وعطاءً، فقد يستخدم الشخصية الحديثة رمزاً كما يستخدم "الشخصية التراثية معادلاً موضوعيًا لتجربته الذاتية، بوصف الاستدعاء تكنيكا فنياً، يتخذه قناعاً، يبث من خلاله خواطره وأفكاره"[1].

وهناك بعد قومي اجتماعي، يلجئ الشاعر إلى استدعاء الموروث، "فلأن هناك علاقة جدلية بين الفنان ومجتمعه، يعبر فيها الإبداع عن ذات الفنان من جانب، وعن واقع المجتمع من جانب آخر، فقد كان على الإنسان الذى واكب حركة التغير فى مجتمعه، ولفته أعاصير الضياع والحيرة، أن يرتد إلى تراثه تأكيداً لذاته، فى مواجهة الحضارة الغربية، التى بدأت تحاصره من كل جانب، متمثلاً فضائل أمته المتوارثة"[2]، "لإحداث فجوة أو هزة فى المجتمع العربى"[3]، عسى أن تنهض به من عثرته وتبعيته.

مصادره التراثية، وأنماط استخدامه للموروث :

١- الموروث الدينى :

أ- القرآن الكريم :

تستغرق شاعرنا كثيراً فكرة الرحيل والاغتراب عن اليمن وحلول الخراب فيه، سواء كان الرحيل بحثًا عن الرزق أو رغبة فى الارتحال لأسباب أخرى، ويجسد تلك الفكرة من خلال توظيفه للحدث القرآنى العظيم، "فبلقيس" ملكة سبأ. سافرت وسبقها عرشها إلى فلسطين، حيث ملك سيدنا سليمان عليه السلام، ولم يشر عليها أحد بالرحيل، بل بدا قادتها فى قوة بأس وامتثال لأمرها، وامتدح فيها القرآن الكريم سلطانها القائم على الشورى[4]، ولكن الشاعر يحول الحدث القرآنى بما يلائم تجربته النفسية، إنه يرى أنها رحلت فى حالة فقدان وعى، لتتهم من أشاروا عليها الرحيل بالغباء، والآن لا مفر من تكملة المسيرة الحزينة إلى الأسر، لتخلف الخراب الأبدى فى

---

(١) نفسه : ص٢٤. وقد أشار البحث فى أسلوبى الحوار والقص إلى استخدام البردونى الواعى لتلك التكنيكات.

(٢) د. الطاهر أحمد مكى : مقالة فى مجلة العربى، العدد ٣٧٧، ص١١٤، أبريل ١٩٩٠م.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية : ص٤٩.

(٤) محمد صبيح : مواقف حاسمة فى تاريخ القومية العربية، ط٢، ص٢٠١ دار القلم ١٩٦٥م.

اليمن، ويناوب الشاعر بين أسلوبي السرد القصصي والمونولوج الداخلي الذي يصب لتيار الوعي انسياب مشاعر بلقيس كما ارتآها، وجعل السرد على لسان الملكة ذا صوتين متحاورين، ليعمق المأساة بمحايدة فنية:

يارؤى، يانجـــوم .. أين بــلادى؟	لي بلاد، كــانت بشــبــه الجـزيره
أخـبــروا أنهـا . تجلت عـروسـاً	وامتطت هدهداً، وطـارت أسيـره
وإلى أين يا نجــوم؟ فتــومى:	مـاعـرفنا يا أخـت بدء المسيـره
من أنا يامــدى؟ وأنكر صــوتى	ويعب الـسفـار وجـه السفيـره
من أشـاروا علي، كـانوا غـبـاء	ليتـهـم موضعي، وكنت المشيره
كيف أختار؟ كيف؟ ليس أمامى	غير درب؛ فليس لي الأمر خيـره
رحلت، مـثلمــا يحث خطاه	موكب الريح في الليـالي المطيـره
وارتدى الـغـار ناهـديهـا، وأنت	هجرة المنحنى خطاها الأخيـره[1]

والحقيقة أن البردُّونى لم يحمل شخصية الملكة موضوعية فكرته، بقدر ما استقطبته الفكرة نفسها؛ لأن فكرة الرحيل تنحر فى أحاسيسه، وتحطم مثالية الولاء للوطن كما يراها، فيقتنع فى معالجته الفنية فى هذه الحالة "بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذخور روحى فى كيان المتلقى، لتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية"[2]، فلم يوظفها إطاراً أوقف عليه قصيدته الطويلة، بل صهر محاوره الثلاثة: الشخصية والوطن والفكرة فى وحدة واحدة تصور مأساة بلاده وأساه الدفين، وتلك الوحدة صورة مشحونة بنبض الفكرة، تتلوها صور أخرى فى القصيدة تكررها وتلح عليها من كل جانب يثير العاطفة والمشاركة الوجدانية

ب- الحديث الشريف :

ويستخدم الحديث الشريف فى بنائه الفنى استخداماً عكسياً؛ ليحدث التضاد والمفارقة، بين الموقف وبطله قائل الحديث، فالحديث له قدسية المعنى واجب التصديق، وقائله يحاول تبرئة ساحته بنقض معنى الحديث الذى يسبر أغوار النفس الإنسانية، ففى قصيدته "مأساة حارس الملك ١٩٧٦"[3]، ينطلق جندى الملك فى موقف درامى مسرحى، بكلام فيه ازدواجية الولاء للملك

---

(١) " وردة من التاريخ، مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر" "السفار" فى البيت الرابع خطام البعير
(٢) د. محمد فتوح أحمد . واقع القصيدة العربية، ط١، ص٥٩، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٤م.
(٣) " ديوان . وجوه دخانية . "

والتعاطف مع الثوار عليه، فالشاعر يستلهم صدق الأثر الشريف، ويترك للمتلقى توليد المفارقة:

لا عيالى شكلوا مبخلة	لبديا، لا بنانى مجبنه

والبيت مستوحى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم "إن الولد مبخلة مجبنة"[1]، مفعلة من البخل، ومظنة لأن يحمل أبويه على البخل ويدعوهما إليه، فيبخلان بالمال لأجله، وكذلك "مجبنة"[2].

جـ- شخصيات الأنبياء والمقدسات الأخرى:

لم يقف الشاعر أمامها كوقوفه أمام شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ورغم ذلك كان استخدامه لجلالها طفيفاً، لا يزيد عن المناجاة والاستغاثة واستجلاب الافتخار، فالشاعر يريد من استحضار الشخصية الكريمة إبراز الصلة بينهما، فهو يمنى وأجداده هم الأنصار، منهم حسان بن ثابت وعمار بن ياسر رضى الله عنهما، فهما شخصيتان تنتميان إلى التراث التاريخى، يمزجه الشاعر بالموروث الدينى؛ ليضفى نوعًا من تأكيد الذات، ويؤخذ عليه هنا التكرار، والإلحاح على إبراز دور الأنصار العظيم، والمباشرة فى التحدث إلى شخصية الرسول بأسلوب النداء الذى يقترب من العامة: يا خاتم الرسل، ياطه، يا أحمد النور، مما لم يتح له بعداً زمنيًا ومكانياً يمكنه من الموضوعية، واستخدام خصائصه المميزة فى التصوير:

"طه": إذا ثار إنشادى فإن أبى | "حسان"، أخباره فى الشعر أخبارى
أنا ابن أنصارك الغر الألى قذفوا | جيش الطغاة بجيش منك جرار
نحن اليمانين يا "طه" تطير بنا | إلى روابى العلا أرواح أنصار
إذا تذكرت "عمارا" ومبدأه | فافخر بنا" إننا أحفاد "عمار"[3]

وإنه يتمثل فى الشخصية العظيمة سماتها العظيمة فى جميع نواحى الحياة، كالصدع بالحق والعدل والهدى والإصرار والإقدام على عظائم الأحداث وغيرها من السمات، وهو ما يفتقده

---

(١) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوى: رتبه و نظمه لفيف من المستشرقين، و نشره الدكتور: أ.ى. و نسنك، الجزء الأول، ص١٤٧، ٣٢٠، مكتبة بريل فى مدينة ليدن ١٩٣٦م. و انظر سنن ابن ماجة: الجزء الثانى، كتاب الأدب، ص١٢٠٩، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقى، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان.
(٢) و قد جاء الحديث فى لسان العرب: " الولد مجبنة مجهلة مبخلة " بحذف " إن " و زيادة " مجهلة "، ص٢٢٢.
(٣) «بشرى النبوة ١٣٧٩هـ فى طريق الفجر».

المسلم فى حاضره، ومن ثم يستلهمها مقترنة بصاحبها الكريم اشارة لقوة المسلم المعاصر تفاعلا مع قائده صلى الله عليه وسلم.

ويستخدم بقية الشخصيات الدينية لمحات عابرة لا تتم عن استبطان عميق، قانعًا بمجرد الإيحاء المنبعث من الاسم ، كتصويره الاستعمار الحديث ذا طبيعتين متناقضتين؛ ليستقطب الشعوب العربية الساذجة؛ فهو ذو يد تعربد ما تشاء، وذو عينين رحيمتين كعينى " المسيح عليه السلام":

ومن ذا أنى بعد؟ غاز تصول يداه، ويرنو بعينى "يسوع"[1]

وكذلك استخدامه لشخصية "مانى"[2] فى بيت متجدر بالجمود من استخدام مصطلحات النحو، ومن تكرار الاسم، فلم يعتمد إلا على بريق الشخصية فى ذهن المتلقى، وذلك ليوحى بتبعية دول الخليج العربى لإيران قبل الثورة الإيرانية، إمعانًا فى "علمانية" العلاقة وخروجها عن أى ولاء دينى، ولذلك تنكرت هذه الدول لإيران بعد الثورة الإسلامية :

لمثنّى "مانى" إعرابٌ بالجرِّ إلى عقبى "مانى"
مرناه خليجىٌّ لصخر شقٌّ من صخرِ إيرانى[3]

٢- الموروث التاريخى :

ويستخدم الشخصية التاريخية أيضا، معتمدًا على ما تثيره من إشعاعات طائفة سريعة، ممتزجة بمخزون المتلقى الثقافى، فالبردُّونى لكى يعبر عن دولة المتناقضات فى ضمير الإنسان العربى وكيانه المنقسم على نفسه، واستعداده المادى للخيانة، يطرق الخيال بأسماء لها رنين سابح فى الأذهان: كربلاء، الحسين، يزيد، وليذكر بالوحدة الإنسانية، ينعش الذاكرة التى حتما تسترجع قولة "الفرزدق" الشهيرة للحسين وهو فى طريقه وآل البيت إلى العراق لقتال بنى أمية: "القلوب معك، والسيوف عليك، والنصر من السماء"[4].

---

(١) « نحن أعداؤنا ١٩٦٩م، مدينة الغد».

(٢) «وجه الوجوه المقلوبة ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية». ومانى»: فيلسوف فارسى كان يؤمن بإلهين للنور والظلمة، وكانت آراؤه مزيجاً من الزراد شتية واليهودية والنصرانية، أعدمه «أزدشير» أحد أمراء آل ساسان على الدولة الفارسية البارثية سنة ٢٤٦ ق.هـ انظر : محمود شاكر: إيران، ص ١٥، المكتب الإسلامى، سلسلة «مواطن الشعوب الإسلامية فى آسيا، رقم١٣ .

(٣) «وجه الوجوه المقلوبة ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».

(٤) العقد الفريد لابن عبد ربه، ج٤، ص ٣٨٤، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٣م. وانظر تاريخ الطبرى،ج٤، ص ٢٩٩.

فستغلتى فى داخلى "كـربلا"   نصفى "حسينى" ونصفى "يزيد"[1]

وهذا التوظيف الدقيق للشخصية لا يدوم طويلاً، فالتحام الشاعر هنا بالشخصيتين والحدث المأساوى الذى راح ضحيته "الحسين"، أدى إلى إبراز واقع مادى ملموس يعانيه الشاعر ومجتمعه، هذا الواقع هو الدافع للإيحاء بالشخصية التاريخية، وهنا "تنتهى وظيفتها فى القصيدة، بمجرد تحقيق الصلة بين وعى المتلقى وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل المادى"[2].

وقد يستخدم الشخصية رمزاً لليمن فى إحدى دوله الغابرة، قانعاً بالإشارة إليها؛ ليدعو المتلقى إلى إكمال رحلة البحث عن أبعاد هذه الشخصية وتلك الدولة، ليقول عن تبعية اليمن خلال التاريخ لدول أخرى :

نوجت، أسقطت على غير هدى   وانتسفت، دون رؤية أو بصيره

فانتهت "فاطمية" "وهى" "أروى"   ظاهراً، خلفه سجل وسيره[3]

"فأروى" هنا رمز لدولتها التى ولدت وبادت فى اليمن، فامتلكت حضر موت وصنعاء، وكان لها حكم مكة من قبل الفاطميين فى مصر، إنها مملكة "بنى صليح الشيعية" (٤٢٩:٥٣٢)هـ وأروى بنت أحمد الصليحى آخر ملوكها (٤٩٢:٥٣٢)هـ زوجة الملك المكرم أحمد بن على الصليحى (٤٥٩:٤٨٤)هـ والذى مرض فاصطحبته إلى "ذى جبلة"[4] فى رحلة علاج، واستخلفت على صنعاء أحد قادتها .. "عمران بن أبى الفضل الهمدانى."، لطمع فى صنعاء، ولم تستطع استعادتها، لتنفصل صنعاء عن ملك "أروى الصليحية تماماً، لتقوم فى صنعاء دولة" بنى حاتم الهمدانيين (٤٩٢:٥٦٩)هـ وما أن ماتت الملكة أروى سنة ٥٣٢ هـ حتى تفككت المملكة الصليحية، وقد كانت تلقب الملكة أروى ببلقيس الجديدة؛ لرجاحة عقلها وحسن تدبيرها للملك[5].

ولايفتأ الشاعر يعتريه الأسى على بلاده حينما يتذكر ماضيها الأليم، ليشخصها خادمة،

(١) «زمان بلا نوعية ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٧٧.

(٣) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر».

(٤) مدينة فى الشمال الشرقى، تبعد عن مدينة تعز« ٢٨٠ك.م.

(٥) د. أحمد شلبى: موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية، ط٣، ج٧، ص ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٥م. وانظر: د. محمد جمال الدين سرور: الدولة الفاطمية فى مصر، سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها، ص ١١٤، دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٧٤م، وانظر فى تقسيم دول اليمن: د. حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإسلام. ص١٢١ .

ووصيفة، وخفيرة، وبعيراً، في ديار الغير أو ديارها، وهذا التشخيص تصويري تجلي للتاريخ؛ لأنه يستعير الحدث التاريخي الحقيقي نفسه :

لـرأوها وصـيـفـة عند "رومـا" ورأوها في باب "كـسـرى" خفيره
وبعـيـراً لـبنت "باذان" حـينا وأواناً تحت "النجاشي" بعيره [1]

لـروما وكسرى وباذان والنجاشي أسماء تراثية تستدعي التاريخ؛ لأنها رمز في محنة اليمن "فكسرى أنوشروان احتل اليمن عام ٥٣ ق.هـ فطلب الرومان من أنصارهم وأبناء عقيدتهم الأحباش احتلال اليمن لتأمين الطرق البحرية لهم، ولزيادة نفوذهم هناك، ففعلوا، وأسرع الفرس خصوم الرومان لتلبية طلب مساعدة سكان اليمن بقيادة "سيف بن ذي يزن والنعمان بن قيس" فأعانوهم على طرد الأحباش، ولكنهم أقاموا مكانهم، وبعثوا عاملاً لهم على اليمن يدير أمورها لهم"[2]، "وباذان" أحد هؤلاء العمال، وآخر عامل لكسرى على اليمن؛ "إذ دخل الإسلام بعد أن دعاه إليه الرسول صلى الله عليه وسلم"[3].

فشاعرنا في هذا التوظيف يستدعي الحدث التاريخي من خلال استدعاء الشخصية، ويتميز في هذا الاستدعاء بإقامة وحدة خاطفة بين رموزه التاريخية المتعددة؛ لارتباطها بنسيج نفسي يتردد في إحساسه بفداحة المأساة التي يستدعيها معادلاً موضوعياً ونفسياً، يخفف من رؤيته المعاصرة لليمن الآن، باعتبار أن البكاء على الحاضر تمخضات الماضي القدري، مما يخفف من أساه، فيستظل بالصبر الفطري مستولداً الأمل الجديد.

٣- الموروث الأدبي :

أ- استخدام الشخصية :

هناك شخصيات من الموروث الأدبي تتردد في شعر البردُّوني كثيراً، امرؤ القيس، النابغة الذبياني، حسان بن ثابت، أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، أبو العلاء المعري، فقد يستخدم الاسم صريحاً وعابراً في تظليل الصورة لتعميق تجربته الشعرية، "وقد يستعير من شعرهم بالتحوير أو

---

(١) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م "السفر ..".
(٢) محمود شاكر: إيران، ص ٢٧.
(٣) محمد فرج: الفتح العربي للعراق وفارس، ص ٦٤، دار الفكر العربي ١٩٦٦م وانظر: تاريخ الطبري، ص ٥٦٥، ج٢، ط٢، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

الإشارة أو بنقله كما هو"[1] وهو الأغلب، وقد يقف أمام صفاتها وأحداث حياتها بالتأمل والمشاركة الوجدانية بهدف الإسقاط، وهنا يتنقل بين أسلوبي السرد والحوار؛ إمعانًا في بثها هموم ذاته وآلام واقعه؛ لإحداث مفارقة زمانية وتصويرية تولد عنيفة عند كل مقارنة، كاصطفائه لشخصية "أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي.[2] الشاعر العباسي الشهير الذي يلازم اسمه قصيدته الرائعة في مدح المعتصم (٢١٨:٢٢٧)هـ وفتح عمورية (سنة ٢٢٣)هـ وبدءًا، استطاع البردُّوني في رائعته التي يعارض بها أبا تمام أن ينقل الواقع المر إلى عالم أبي تمام المشرق بعدة وسائل:

١- العنوان: حيث يمهد لجو المفارقة الزمنية والمكانية والتصويرية في القصيدة "أبو تمام، وعروبة اليوم".

٢- جاءت قصيدة البردُّوني استلهامًا للشخصية التي تمتلك في قلوب الناس وأذهانهم مكانة عظمى، واستلهامًا للتراث الأدبي المشع بعوالم زاهية في الفنون والحروب والسياسة والعلوم والأخلاق، ولذلك فالقصيدة لون من المعارضات الإبداعية المتميزة.

٣- استخدام البردُّوني لعدة أساليب خلقت امتزاجًا روحيًا ونفسيًا بينه وبين أبي تمام، ثم بين أبي تمام والمتلقي: التصريع، الموسيقى والقافية، الحوار والسرد، التضمين، مشاركة الشاعر قضايا إنسانية خاصة، كقضية المدح والارتحال والعلاقة بالوطن والعبقرية المبكرة قبل الأربعين، فقد توفي أبو تمام في الثامنة والثلاثين من عمره، بعد إنجازات خالدة، بينما يرى شاعرنا تواضعًا أنه في نهاية فته لم ينجز مثله وقد تجاوز الأربعين، ويربط البردُّوني بين العبقرية المعطاءة وخفض العيش:

"حبيب" تسأل عن حالي وكيف أنا؟ ... شُبَّابة في شفاه الريح تنتحب
كانت بلادك رحلاً، ظهر ناجية ... أما بلادي، فلا ظهر ولا غبب
أرعيت كل جديب لحم راحلة ... كانت رعته، وماء الروض ينسكب
ورحت من سفر مضن إلى سفر ... أضنى، لأن طريق الراحة التعب
لكن .. أنا راحل في غير ما سفر ... رحلي دمي، وطريقي الجمر والحطب
إذا امتطيت ركابا للنوى، فأنا ... في داخلي، أمتطي ناري، وأغترب

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٥٥.

(٢) ولد سنة ١٩٠هـ بحوارن بدمشق، وتوفي سنة ٢٢٨هـ بالموصل، انظر: ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٣، المقدمة، دار المعارف بالقاهرة.

قبرى، ومأساة ميلادى على كتفى ... وحولى العدم المنفوخ والصخب
حبيب هذا صداك اليوم أنشده ... لكن لماذا ترى وجهى وتكتئب
ماذا؟ أتعجب من شيبى على صغرى ... إنى ولدت عجوزاً، كيف تعتجب؟
واليوم أذوى، وطيش الفن يعزفنى ... والأربعون على خدى تلتهب
كلا، إذا ابيضّ إيناع الحياة على ... وجه الأديب أضاء الفكر والأدب [1]

وقد يلتحم شاعرنا بشخصية تراثية أدبية، ويتحدث بلسانها إلى شخصية أخرى؛ ليحكم القناع الذى يتخفى خلفه، ويتيح لنفسه قدراً من الحرية، وهو فى الحقيقة يسقط عليها واقعه القاسى، لينأى عن المضايقة والإرهاب، فقد التحم البردُّونى بالمتنى زمنًا ولسانا، من خلال تقلده الفنى لمعارضته، ليواسى أبا نواس فى محنته مع الرشيد والأمين، فى حين أنه يسقط عليه واقعه، فقد نشرت السلطة الإمامية إرهابها باسم "جلد باعة الخمر وشاريه سنة ١٣٧٩هـ فى اليمن" [2] والشعب محروم من الخبز، ولايمتلك الخمر سوى الأئمة وبطانتهم، وإنما القرار لفرض الحكم قسراً، والإيحاء بظلال الحكم الإسلامى، ولتدمير فئة المثقفين الرافضين للتخلف، وتشويه مكانتهم لدى العامة بهذا الاتهام البغيض.

فعلى حين يتسلم المتنى لعناء الزمن الحتمى فى صدر قصيدته:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم من شأنه ما عنانا [3]

يعتلى البردُّونى الزمن والهدى، بتغليب العقل على الهوى:

لو نامت عقولنا عن هوانا ... لهدينا الهدى، وقدنا الزمانا [4]

وإن البردُّونى يرفض استخدام شخصية أبى نواس تراثًا ماجنًا ننزع إليه عندما نحن إلى المجون أو نزدريه؛ لتبرئة أبى نواس مما نسب إليه هنا تبرئة لشاعرنا وشعبه مما ألصق بهم، فأبو نواس لم يكن ماجنًا إلى درجة مستقبحة، بل إن حاضرنا أشد مجونًا واستقباحاً:

لا تنم يا "أبا نواس"، أما كنت أتيما فى لهوه يتفانى
فهتكنا عنك الستار كأن لم ... يخطُر الإثم بيننا عريانا

---

(١) "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، لعينى أم بلقيس".
(٢) انظر مقدمة قصيدته "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩هـ فى طريق الفجر".
(٣) الشيخ ناصيف اليازجى: العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب، ص ٥١١، دار القلم، بيروت.
(٤) "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩هـ فى طريق الفجر".

لقد كان الرشيد والأمين، وهما رمز "الإمام أحمد وولى عهده البدر" يتيهان فى الخمر والرذيلة، ويجلدان "أبا نواس" على جوعه وظمئه، ولا يصبر على الرمز فيكاد يصرح به فى البيت الأخير بتغير اللغة والأسلوب "عرق الشعب":

وأحس "الرشيد" ينزل دنياه كما ينزل الصباح الجنانا
وهو يلهو لهو الشجى ويمضى لى جنون الهوى يعرى القيانا
ماترى يا "أبا نواس"؟ ترى الأكواب ملأى وتحتسى الحرمانا
تشتهى مدامة لم تجدها فتغنى خيالها الفتانا
لوجدت الرحيق ماذبت شجوا وتحرقت لى المنى أشجانا
والأمين النديم بمنعك الخمر ويحسو، ونحتسى ظمآنا
وهو فى القصر يحتسى عرق الشعب ويروى القيان والغلمانا(١)

لقد استطاع شاعرنا أن يمكن المتلقى من استيلاد المفارقة الزمنية والتصويرية بين الحاضر والماضى، ثم نقل الحدث الواقعى إلى الماضى بشخوصه، وأن يلتحم مع المتنبى بمعارضته، ليسقط على "أبى نواس" وزمنه واقعه، ولكنه خاض فى جرأة شديدة تراثنا التاريخى الزاهر فى ضمائر الأجيال الحديثة بالتشويه، والخوف أن يتخلل الخواء والخراب الفكرى هذه العقول النضرة، فتنفصل تدريجًا عن أصولها الخالدة العظيمة، مما يفقدها الانتماء إلى أمة، تحاول لم الشتات فى العصر الحديث(٢).

ب- استخدام الشعر :

ويوظف شعر الشخصيات التراثية كموروث أدبى؛ لأنه يحمل شحنات نفسية مكثفة من صاحبه، توحى بعمق انفعاله والتحامه بالمثير العاطفى لعملية الإبداع، وبالتحوير وإعادة التشكيل حسب موقفه الشعرى، يضيف تميزه الفنى فيضفى على المأثور الأدبى بصمته الخاصة، فخلال تتبعه وتصويره لارتحال القبائل والعمائر اليمنية عن اليمن، ينتشى إلى استقرار بعضها فى الشام، حيث قامت مملكة الغساسنة، وهنا يقفز إلى مخيلته بيت حسان بن ثابت رضى الله عنه (ت ٤٠)هـ فى

---

(١) نفسها.

(٢) انظر فى ذلك المعنى: الأستاذ: أنور الجندى: خصائص الأدب العربى فى مواجهة نظريات النقد الأدبى الحديث، ص ١٠١ وما بعدها، دار الاعتصام بمصر ١٩٧٥م . وانظر: د. على حبيبة: العباسيون فى التاريخ، ص ١١٢: مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠م.

أجدادهما الغساسنة وغوطة الشام:

يسقون من ورد البريص عليهم   بردى تصفق بالرحيق السلسل[1]

ليتصهر لديه الملك اليمنى العريق، وتصاعد تاريخ حسان بن ثابت جده في وحدة نفسية هي المعادل لآلام الارتحال التي تأخذ من فكره الكثير:

ورووا : أشامتْ على غير قصد   لم أمت على "دمشق" أميره
(وسقت من أني البريص إليها   بردى ، خمرةً ، ونعمى وليره)[2]

ويستلهم بيت النابغة الذبياني (ت ٦٠٢)م في مدح النعمان بن المنذر ملك الحيرة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع[3]

ليدفع شعوره المرير بأسى حتمية الانهزام اليمنى في مواقفه الكبيرة، «يستحضر من الموروث الفولكلوري ما يضمد به جراحه، ويزيد الصورة يقيناً فكرياً، وإحاطة أسلوبية مميزة، ليذكرنا بقصة "سنمار" باني «الخورنق» للنعمان بن المنذر، الذي كان جزاؤه القتل، كمفتتح للتعبير عن فكرته التي لخصها بيت النابغة، الذي عانى كاليمن من سيل الفرس وطغيانهم، لقد كانت نهاية اليمن مع الفرس محزنة، فمن حيث اعتقد اليمنيون صداقة الفرس وحمايتهم من الروم؛ كانت الكارثة، حيث رأى الفرس أن يحتلوا اليمن لتأمين مصالحهم، وإغلاق المنافذ البحرية في وجه الروم، ولم يخرجوا إلى أن جاء الإسلام اليمن:[4]

وعلت جبهة "الخورنق" تاجاً   يا "سنمّار" أيُّ عقبى مثيره !
وهمت كالنجوم سعداً ونحساً   وعطايا وخشيةً ومجيره
(أنتَ كالليل مُدركي من أمامي   وورائي ، كلُّ النواحي ضريره)[5]

ويستخدم استهلالة امرىء القيس (ت ٥٦٥)م في معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى، بين الدخول فحومل[6]

---

(١) ديوان «حسان بن ثابت» : ص ١٢٢، تحقيق: سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م.
(٢) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣ م، السفر ...
(٣) ديوان "النابغة الذبياني": ص ٨١، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
(٤) محمود شاكر: إيران، ص ١٦.
(٥) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣ م، السفر ...
(٦) ديوان "امرىء القيس": ص ٨، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م.

لتحقير رد الفعل العربى بعد احتلال اسرائيل وسيناء والجولان ومناطق أخرى بعد هزيمة ١٩٦٧م، حيث حول الطلل إلى أراض عربية مغتصبة، وحول البكاء عند امرئ القيس إلى أسى خفيف:

ما مطلعها؟ أتفا ناسى   من ذكرى سينا والجولان [١]

٤- الموروث الفولكلورى :

لقد تأثر البردُّونى كثيرا بدعوة الارتباط بالموروث فى الآداب الأوروبية، وبالأخص "إليوت" الشاعر والناقد الإنجليزى[٢] صاحب الدعوة، إذ إن أكثر شخصياته الفولكلورية استخداما فى شعره هى التى تبناها إليوت من قبل: كالسندباد وشهر زاد وشهريار والمسيح"[٣]. وانطلق البردُّونى من حدود التأثر إلى آفاق بكر للإبداع الفولكلوى، مستمدا مادته من البيئة اليمنية الغنية بالحكايات الشعبية المتوارثة فى شعاب الجبال وبطون القرى والوديان المنتشرة فى أصقاع اليمن، والتى مازالت فى ماضيها السحيق ترفض الواقع المتحضر بالزيف والخواء الإنسانى والتبعية للغرب، ولذلك فإن حكاياهم تغشاها البكارة كنمط حياتهم، فهناك مثلا "قصة المحتضر" و "الجنية صياد" و "ابن علوان"، و "على بن زائد"، كما أخذت شخصية "سيف بن ذى يزن" منحى فولكلوريا يصور مدى الضغط والانطواء اللذين تحكما فى فكر هذه البيئة المحافظة، فتطور شخصيته من التاريخ إلى الفولكلور دليل اتخاذها متنفسا يزين الواقع، ويحمل عن الناس البسطاء طموحهم فى أسمار الليل، كما يشكل البردُّونى من المواسم أيضا سيرة شعبية مصورة "كليالى العجوز" و "أم قالد".

وقصة المحتضر من أسمار الريف الدرامية، حيث تحكى أن المحتضر يشاهد ملك الموت وفى يده سكين حمراء، وأنه قد يخطئ فيهم بقبض روح شخص والمراد شخص آخر، وعلى وجه الخصوص إذا اشتبه الاسمان ، فيصوغ الشاعر ملخص الحكاية فى قصيدته، حيث يصور ملك الموت "يقبض روح إنسان فى ليلة عرسه :

من ليـاليـه حين مـرّ عليّـها   ليلة العرس أنه شرّ وافد
أو أتى مرشداً، فآوى إليه   صاحباه، أن الضحية راشد[٤]

---

(١) "ساعة نقاش مع طالبة العنوان ١٩٧٢ م، لعينى أم بلقيس".
(٢) إليوت (توماس سترنس، ١٨٨٨ - ١٩٦٥ م) كاتب إنجليزى المولد. انظر المنجد: ص ٦٣، ط ٢٣.
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٤٠.
(٤) "أسمار القرية ١٩٦٧ م، مدينة الغد".

وتحتل "الجنية صياد" حيزا فى تلك الأسمار، فمهمتها صيد الرجال، وهى أكثر طمعا فى الأذلاء، ولها صفات جسمية ومعنوية من العوالم الثلاثة: الجان والإنسان والحيوان:

وعلى المنحنى، تمدّ "صيادٌ" للأذلاء حائطاً من أساود
ولها حافرا "حمار"، وتبدو مرأةً قد تزوجت ألف مارد[1]

وفى القصيدة نفسها يذكر "ابن علوان" و "على بن زائد" تلميحا إلى ملخوريهما فى ذهن المتلقى اليمنى، فابن علوان بطل أسطورى معتقد فى اليمن، تنسب إليه بطولات وخوارق، وكذلك "على بن زائد" حكيم معتبر فى الأوساط اليمنية، ويعتمد الزراع على تجاربه السائرة فى أمثال تحدد أوقات الأمطار والبذور والحصاد، فهو يرتبط "بليالى العجوز" و "أم قالد" وهما موسمان زراعيان، فالأول: موسم بين أواخر الشتاء وأوائل الصيف فى عرف أهل الريف، والثانى: سنة القحط عند المزارعين:

فيقصون كيف طار "ابن علوان" وماذا حكى "على بن زائد"
وإذا الغرب واجه الصيف بالأرياح باعث عيالها "أم قالد"
والتقوا ليلة "عجوزاً" توارت فى أخاديدها النجوم الخوامد[2]

أما استخدامه لشخصيات الموروث الفولكلورى الشائعة، فلم يكن بالعمق المرجو، حيث اكتفى بذكرها لمحات عابرة، فلم يحملها من ذاته أو تجاربه الشعرية ما يخلق تكوينا مميزا يعرف به، وهذه أصالة فى ذاتها، إذا اعتبرنا إحياءه لفولكلور يعد استهلالا إبداعيا له، فيه سبق الريادة فى شعرنا المعاصر.

لقد حملت شخصية "السندباد" تجربة الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، الفنية بالشحنات النفسية والعاطفية والصدمات، حتى غدت معادلا موضوعيا له[3]، فى حين اكتفى البردُّونى من السندباد بمجرد التشبيه فى إحدى حالاته، إن رفاقه سبب حزنه، لأنهم لا يجيدون إلا الاستماع، ولا يضيرهم إن كان حيا أو ميتا، لأنه مجرد حكاية:

فلتـــــــــــــــصريحى إننى وحـــدى، وأحـــزانى رفــاقى
كـــالسندباد بلا بحـــار كـــالغدير بلا ســواقى
ورجـــــاى ألا تـــــسألى هَل متُّ؟ أو مـا زلت باقى؟[4]

(1، 2) نفسها.
(3) انظر: صلاح عبد الصبور: "رحلة فى الليل" من ديوانه "الناس فى بلادى" ط2، دار المعرفة 1962م.
(4) "امرأة وشاعر 1970 م، لعينى أم بلقيس"

واخذت شخصية "شهريار" بعداً إنسانيا غائرا فى النفس الإنسانية والغريزة فى تجربة "نزارقبانى" الشعرية،" لقد حاول أن يعبر من خلالها عن ذلك الأسى الدفين الذى يعانيه بعد أن فقد "الجنس" بالنسبة له بعده العاطفى الإنسانى، وذلك الشعور الأليم بالوحدة، حين يصبح الجنس مجرد صلة ميكانيكية لا روح فيها، بدل أن يكون رباطا روحيا بين اثنين"[1]، بينما اخذت هذه الشخصية عند البردُّونى مجرد إشارة توحى باستكناه الشخصية دون سبرها وتوظيفها، فمثلا، يخاطب المرأة: إن الاعتياد جعل منها شهر زاد، وإن لم يكن شهريار:

لم أكن "شـــهـــريار" لكن تمادت   عشرة صورتك لى "شهر زادا"[2]

ويستخدم الشاعر اليمنى الدكتور عبد العزيز المقالح شخصية سيف بن ذى يزن فى قصيدته "من يوميات سيف بن ذى يزن فى بلاد الروم" حيث نجح فى استغلال بعض المعطيات الأسطورية لسيرة الشخصية فى التعبير عما يعترض الثائر اليمنى المعاصر من عقبات فى سبيل تحرير بلده من التخلف، والوصول بها إلى شاطئ الازدهار والحرية"[3]، بينما يقف شاعرنا عند مجرد ذكر الشخصية، معتمدا على ما يتاثر فى ذهن المتلقى بمجرد الإشارة إليها، فاليمن ضئيلة بجانب شخصية "سيف" لأنها من أساطيره :

رواية عن "أســـــمـــــــد"   أســـطــورة عـــن "ذى يــــزن"[4]

إن استخدام البردُّونى لشخصيات الموروث الفولكلورى الشائعة، استدعاءات تشبيهية ولمحات عابرة، "وإشارات عامه، لا تنم عن استيعاب حقيقى للأبعاد التراثية، ورغبة جاذة فى توظيفها تعبيريا، لنقل أبعاد تجربته الشعرية[5]

٥- الأمثال :

ويستخدم البردُّونى المثل كموروث إنسانى، يلخص به موقفه العاطفى والنفسى، وهو بذلك يمتزج بالنسيج البشرى التليد، ويصل التجارب الإنسانية التى يتفاعل معها بتجارب السابقين،

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٠٦ . وانظر: ديوان نزار قبانى، الرسم بالكلمات ، قصيدته "دموع شهريار"، منشورات مكتبة مدبولى.
(٢) "اعتيادان ١٩٧٠ م، لعينى أم بلقيس".
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٠٦ .
(٤) "مواطن بلا وطن ١٩٧٠ م، لعينى أم بلقيس".
(٥) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢١٢ م.

فالمثل قول مركز قوى، انحدر عنهم خلاصة لمجموعة من التجارب والخبرات، وتعبيرا عن حياة الأمم بتاريخها ورجالها وبيئتها وتصوراتها، فهى لذلك صدى قوى لكثير من جوانب الحياة الجاهلية والعربية، ورصد لقيمتها الفكرية؛ فالأمثال ومضات من فلسفة الجاهلية، "فهى فلسفة أخلاقية عملية، مادية روحانية، وروحانيتها صحة أخلاقية كريمة، تحاول أن تعالج حسن التصرف فى حياة البادية على أحسن طريقة ممكنة، للحفاظ على الحياة الذاتية والقبلية، وللحفاظ على الشرف الذاتى والقبلى، وللحفاظ على الصيت الحسن والحياة الطيبة على ألسنة الناس"[1]، وهو حين يوظف المثل فى بنائه الفنى، فكأنه يدمج تجربته فى إطار الوحدة الإنسانية الشاملة، لثبات فطرة الإنسان وطبيعته على اختلاف العصور، ولأن قوانين الحياة مستقرة غريزيا فى كل نفس.

ففى تصويره لجندى الملك يخاطب الثوار معلنا خضوعه لحكمهم المرتقب، ينطقه بالمثل العربى الجاهلى "شنشنة أعرفها من أخزم"[2]، وأصله: كان أخزم عاقا لأبيه، فمات وترك بنين عقوا جدهم فضربوه وأدموه، فأطلقت "شنشنة" على الطبيعة والسجية السيئة أو الحسنة، فالجندى يخاف أن يكون مع الملك رمز "أخزم" واختار طريق الجد"، ففيه الأصالة والحق، غير أنه سيكون فى يده قويا كالسيف، لأنها يد أمينة:

حين قلتم ثورة شعبية   جئتكم أشتاقُ كفاً متقنه
رافضاً كالشعب أن يدمينى   "أخزمٌ" ثانٍ، جديدُ "الشنشنة"[3]

وحين يرفض البردُونى اغتراب اليمنيات للعمل أو الزواج أو اضطرارهن للعمل فى بلادهن لظروف المعيشة، يستخدم المثل الجاهلى الحميرى: "تموت الحرة ولا تأكل بثدييها" أو "ولا تأكل ثدييها"[4] استحضاراً للعزة اليمنية التى تحلى بها الأجداد، ويزيد من كثافة المثل، بأن هؤلاء الأجداد ربما أكلوا بناتهم خوفا من العار، وربما يوحى من قريب لإحدى أسباب العادة الجاهلية الرذيلة "وأد البنات":

أقسم الجد: لو أكلنا بثدى   لقمة من يد، أكلت بناتى[5]

---

(١) حنا الفاخورى الحكم والأمثال، ط٢، ص ١٧، دار المعارف ١٩٦٩ م.
(٢) مجمع الأمثال لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى الميدانى (ت ٥١٨ هـ): ج١، ص ٣٦١ تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار القلم/ بيروت لبنان، وانظر: لسان العرب لابن منظور: ج٤، ص ٢٣٤٦، دار المعارف بمصر.
(٣) "مأساة حارس الملك ١٩٧٦ م، وجوه دخانية فى مرايا الليل".
(٤) انظر: ملحق القصيدة بقلم الشاعر، وانظر: مجمع الأمثال للميدانى: ج١، ص ١٢٢.
(٥) "السفر الى الأيام الخضر ١٩٧٤ م، السفر ..".

ويستلهم المثل العربي "لا يحزنك دم هراقه أهله"[1] استلهاما عكسيا، عندما يصور سوء العلاقة بينه وبين المرأة، إنه لن يأسى عليها، لأنها لم تكن وشيجة دم وإلفة، بل كانت "خلا":

وبرغم هذا الجدب لن آسى على الخل المراق [2]

ويشير إلى المثل العامي الدارج "العين بصيرة واليد قصيرة" في استعراضه لتاريخ اليمن لطموحه أكبر من خطوه:

وطوت أربعا وعشرا، مناها مسرعات، لكن خطاها قصيره [3]

ويستوحي مثلين في بيتين متاليين، وهو يتناول العلاقة بين يتيمة ثكلى وعمها الوصي عليها، وهو ما يؤكد عمد الشاعر إلى الأمثال يستنهضها علاجا لطبيعة البشر، فالعم الوصي يستنزف ابنة أخيه الميت، ويستأثر بحقها ولو استطاع لجردها من كل شيء، وهو أخطر عليها من العقرب، فالمثل الأول: "لو ألقمته عسلا، عض أصبعي"[4] جشعا وطمعا، والثاني "أعدى من العقرب[5]، من العداوة والعداء:

لو شم كفّي لاحتسى خاتمي لو مسّ رجلي لاحتوى جوربي
في آخر السبعين، لكنه أصبى إلى اللدغ من العقرب [6]

وقد يستخدم شاعرنا أكثر من شخصية تراثية في بيت واحد، وكل شخصية تستدعي المثل الموروث، ليكثف التعبير بإحداث مفارقة تصور مدى التناقض في حكم الأئمة في اليمن، وقدرتهم على قلب الأمور لصالحهم ضد الشعب اليمني:

وينيلون "باقلا" ثغر "قس" ويعيرون "مادرا" جود "حاتم" [7]

باقل: يضرب به المثل في العي والبلاهة "أعيا من باقل"[8]، وهو رجل من إياد" من بني ربيعة،

(١) مجمع الأمثال: ص ٢٣١، ج٢.
(٢) "امرأة وشاعر ١٩٧١ م، لعيني أم بلقيس".
(٣) "مسافرة بلا مهمة ١٩٧١م، لعيني أم بلقيس".
(٤) مجمع الأمثال: ج٢، ص ٢٥٧.
(٥) الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة، للإمام حمزة بن الحسن الأصبهاني (ت ٣٥١ هـ)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، ج١ ص ٣٠٣، دار المعارف.
(٦) «ثكلى بلا زائر ١٩٦٩م، مدينة الغد».
(٧) «مأتم وأعراس ١٩٦٣م، في طريق الفجر
(٨) مجمع الأمثال للميداني: ج٢، ص ٤٣.

وهو ما يختلف تماما مع "قس" فهو: قس بن ساعدة الإيادي، أسقف نجران، وكان من حكماء العرب، يضرب به المثل في الفصاحة والبيان، فيقال: "أبين من قس"[1]، ومادر: هو رجل من بني هلال بن عامر بن صعصعة، يضرب به المثل في البخل، فيقال: "أبخل من مادر"[2]، وكان من بخله أنه سقى إبله، فبقى في أسفل الحوض ماء قليل فسلح فيه، أي مدره أو لطخه بالطين، وسمى "مادرا" لذلك، وكذلك فهو على النقيض تماما مع شخصية "حاتم" فهو مضرب المثل في الكرم والجود، فيقال: "أكرم من أسيرى عنزة، وهما حاتم طيء وكعب بن مامة"[3] ويقال: "أكرم من حاتم".

فرغم ازدحام البيت بشخصيات الأمثال الموروثة، إلا أنه جاء منظما، ويحمل من خلاصة الموقف الشعري روح الشاعر الغاضبة، ففيه الكفاء عن الشرح والتفصيل، كما قامت المقابلة بين الشخصيات بدورها الأساسي في إبراز المفارقة المتولدة من المثل الموروث، مما أضفى تركيزا سريعا على المعنى.

٦- الموروث الأسطوري :

ويسير البردُّوني في استخدامه الموروث الأسطوري سيره في الموروث الفولكلوري، فيشير إلى شخصياته إشارات عابرة، اعتمادا على ما تستثيره الشخصية في ذهن المتلقي من مدخور ثقافي، كما ينتمي إلى الموروث الأسطوري في البيئة اليمنية، الريفية والبدوية، يستهضه وحيا جديدا، يشكل به بناءه الفني، فالحياة في تضاريس اليمن الصعبة منبت خصب لخيال فضفاض، تروج فيها الخرافات، لبعدها النسبي عن التأثير الإعلامي، ولمحاولة ساكنيها فرض عزلة على منهاج حياتهم كنوع من الإبقاء على العادات والتقاليد، فتولد في مسامرهم مبالغات خلف كل حكاية، تستقر في الأذهان، لقلة ما تقع عليه أعينهم، فلا شيء، غير السماء والجبال الممتدة والنهار والليل المستبد المخيم على كل شيء يسلهم تداعيات طفولية عن الأشباح والجان، والفراغ المستظل بعواء الذئاب ونباح الكلاب. فحين يصور شاعرنا زماننا الحاضر الذي ضاعت فيه إنسانيته، وطفا فيه الانتهازيون على الحكومات وزيفوا الحقائق. وهم يتغيرون ويتخللون السلطة والمجتمع كالريح ويدمرون كالزوابع، يسترجع ذلك الماضي الطفولي البعيد، حيث الخوف والرهبة من الشياطين والأصوات

(١) الدرة الفاخرة: ج١، ص ٩١ .
(٢) نفسه: ج١، ص ٨٦.
(٣) مجمع الأمثال: ج٢، ص ١٧١ .

المنبعثة في الليل، حتى إن الذى "بصفر" تأكله الجان ليلاً ، والجان الذين كانوا يخوضون البحار دون بلل، وكان لهم سلطان خرافى، غدوا يسكرون من كأس واحدة فى زمن الرذيلة الانتهازية:

هل أصفر الآن ؟ يأتى الجنّ أسلمهم — نفسى ، لكى يأكلونى مثل من أكلوا
يقال : كانوا شياطيناً لهم خطرٌ — نظرّفوا زمناً كالناس واعتدلوا
واليوم تغرقهم كأسٌ ، وفى زمنٍ — خاضوا بحوراً ، وما ندّاهم البلل (١)

وهو فى قوله "خاضوا بحورا وما نداهم البلل" يتلهم مثلاً عامياً يجرى مجرى اللغز الشعبى عما يخوض البحار بلا بلل، ولم يأت اللغز عفو الخاطر، بل عن قوة وعى بعث فى الشاعر بكارة لطفولة، "فاللغز نشأ منذ قديم الزمان، حينما كان العقل البدائى يمرن نفسه على التلاؤم مع الكون لذى يحيط به، ذلك أنه كلما كانت الرؤية أكثر نضارة ازدادت الرغبة فى إدراك ظواهر الطبيعة وظواهر الحياة وإدراك القوانين التى تحيط بالإنسان، ومن ثم، فإن الأطفال يحبون الألغاز، ومثلهم البدائيون، ولهذا، فإننا نجد الأنواع الأدبية الشعبية، مثل الأسطورة والحكايات الشعبية والحكايات الخرافية، تتضمن الألغاز، فاللغز يشير إلى غموض الحياة، وهو فى الوقت نفسه يمثل إدراك العقل البكر"(٢).

فيستخدم البردُّونى أسطورة بمنية اسمها "البِدَة" مشيرا إليها لتقوم عنه بنقل انفعاله النفسى باعث التجربة الفنية، فلكى يصور الناس والفقر ، ومثيرات الجنس المعلقة على الجدران إعلانا عن أفلام سينمائية ، يستوحى الأسطورة التى شحنت بتلك المعانى ، وتثير العواطف بعنف ، وهو يذيل القصيدة بتفسير هذه الأسطورة، ولم يشر إلى مصدرها ، يقول البردُّونى :

نعـربد الأسواقُ ، نعـدو بلا — شـهـيّـة إغـماءة العربده
نحـبـو المـمـرات على ظهـرها — ونلبسُ الجدران وجهَ "البِدَه" (٣)

ويقول فى ذيل القصيدة عن "البدة": (وهو اصطلاح لعينات خرافية من النساء، يقال إنهن يحولن الرجال إلى حمير ، ويتحولن إلى أتان ، ويمارسن معهم الجنس كالحيوانات أمام الناس ، ثم تعود المرأة إلى صورتها البشرية بعد أن تتمرغ فى التراب ، حتى يمنع كثرة الغبار رؤية العيون

(١) «أمين سر الزوابع ١٩٧٩م، ترجمة رملية لأعراس الغبار».
(٢) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ط٢، ص ١٧٨، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ١٩٧٤م.
(٣) «استقالة الموت ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية».

لها، على حين يعجز الرجل الممسوخ أن يستعيد صورته الآدمية إلا على يد رجل مشعوذ يسمى "المدبد" ؛ لأنه يخلص الرجال من مسخ "البدات" ولقد صار اسم "البدة" رمز البشاعة والخوف والمسخ ، ووراء هذه الخرافة حكاية ، يقال إن النساء اللواتي يصلن إلى هذه القدرة يتدربن على التعرى ثلاثين ليلة في أماكن مكشوفة . ويلن أربعين صباحا متواليا في مواجهة الشمس عند بزوغها ، ويروى المخبرون عنهن أنهن في منطقتين معينتين ، وأنهن يحرمن الزواج لغناء آبائهن وارتفاع مهورهن ؛ لما يتمتعن به من جمال) .

هذا ، ويأتى استخدامه لشخصيات الأساطير الشهيرة عابرا ، مجرد إشارات تستدعى الأحداث والصفات المتعلقة بالشخصية ، وقد يعدد هذه الشخصيات لحاجة فنية ارتآها تنوب عن استرسال التصوير ، فعن وقفة الشعب اليمنى في وجه الإمام الظالم ، يصور الشعب أقوى من جبروته وأدهى من ذكائه وخداعه ، فاستطاع أن يهدم سطوته ويكشف زيفه :

فخلعنا عن صدره قلب "شمشون" وعن وجهه قناع "سجاح"[1]

فشمشون : من قضاة العبرانيين ، اشتهر بقوته ، فنزعتها عنه "دليلة" لما قصت شعره ، وهو بطل أسطورى في الموروث الرومانى[2] وسجاح : رمز الخداع المضطرم بالشبق الجنسى ، فهى امرأة تميمية ادعت النبوة ، صاحبة مسيلمة الكذاب ، حيث وهبت نفسها له[3] .

إن البردونى استطاع أن يحقق قدرا من الصلة بين الأسطورة المستخدمة وتجربته الشعرية ، رغم استخدامه الجزئى العابر ، ذلك أن الشخصية الأسطورية " والأسطورة قد وجدا صدى خاصا فى نفسه ، يتمثل فى بعض الومضات القائمة فى لاوعيه ، فى بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التى تضيئها وتنقلها إلى الشعور"[4]، وخير مثال توظيفه لأسطورة " البدة" معادلا لحالته النفسية أمام تعمد الحكومات إهاجة الغريزة والجنس فى شعوبها الفقيرة ، لتضليل عقول الناس عن مجريات السياسة ، وغرس الخواء الفكرى فى الشباب ، ولو كان استخدم الأسطورة بشىء من التوسع وحملها ماتطيقه من التكثيف ، ووزع أدوارها وأفكارها على أحداث وشخصيات مبتدعة، لكان وقعها أشد عمقا وتأصيلا من مجرد الإشارة إليها.

---

(١) «محمد ١٣٨١هـ فى طريق الفجر».
(٢) المنجد فى اللغة والأعلام، ط٢٣، ص ٣٩٢، دار المشرق، بيروت ، لبنان.
(٣) الدرة الفاخرة للأصبهانى ص ٣٢٥. وانظر: المعجم الوسيط: ص ٤٣٢، ج١ .
(٤) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٢٢.

تعقيب : لقد استخدم البردُّونى الموروث بأنماط ثلاثة. الأول: أن يلتحم بالشخصية متحدثا بلسانها عن تجاربه المعاصرة التى تتولد فى تناقضها مع الماضى مفارقات تصويرية أثيرة، كالتحامه بأبى تمام من خلال معارضته فى قصيدته العظيمة " أبوتمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، لعينى أم بلقيس"[(١)]، أو متحدثا بلسانها إلى شخصية أخرى هى التى يسقط عليها والمه النفسى وتجربته الفنية ، كالتحامه بالمتنى ليسقط على أبى نواس ، تحقيقًا لحاجة فنية تجمع بين محاكاة الشخصية والتحدث بها، ورغبة فى حرية التعبير خلف قناع الموروث[(٢)]. والنمط الثانى: استلهام الشخصية من خلال قولها، كما استلهم شخصيتى حسان بن ثابت والنابغة الذبيانى من شعرهما[(٣)]، والنمط الثالث: الاستغناء بمجرد ذكر الشخصية عن الالتحام أو القول، وعلى هذا الاستخدام الأغلب للشخصية عند البردُّونى، "إذ يقنع بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذخور روحى فى كيان المتلقى، تفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية"[(٤)].

غير أنه فى إطار النمط الثالث، تجاوز المألوف فى الإحالة على الموروث، ففى قصيدته "مواطن بلا وطن ١٩٧٠م، من ديوانه: لعينى أم بلقيس"، يجنح إلى استيحاء كل موروث له أبعاد خاصة أو عامة فى تاريخ اليمن: شخصيات، قبائل، أحياء من قبائل، أسماء كتب لمؤلفين من اليمن، أسماء كتب عن اليمن، أقوال من الشعر عن اليمن، ملوك اليمن القدامى، أساطير تشير واقعًا يمنيًا قديماً..، وذلك، ليحدث تأثيراً يدندن حوله كثيراً، إذ كيف استحال اليمن واليمنى إلى واقعين مزرين؟ وقد كانا من عصارة الممالك والملوك الخالدة على مر التاريخ، وهو عندما يدفع المتلقى إلى استيلاد المفارقة، يكتفى بمجرد إثارة حالة من الأسى؛ بكثرة ما يطرق بالموروث على ذهن المتلقى وخياله، وإن كان يؤخذ على الشاعر هنا، افتخاره مثلاً بأحياء من قبائل، ليس لها عراقة الماضى وإشعاعاته، مما يُعَنِّى المتلقى، ولذلك، يذيل كل صفحة تقريبًا بهامش للتفسير، وهذه الإشارات التراثية، يستحضرها من مختلف المصادر: الدينية والتاريخية والأدبية والأسطورية والفولكورية:

بـــلادُه ســـطـــرٌ عـــلـــى   كـــتـــاب "عـــبـــرة الـــزمن"[(٥)]

---

(١) انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠١ .

(٢) انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠٣ وما بعدها

(٣) انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠٤.

(٤) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ط١، ص ٥٩. مكتبة دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٤م.

(٥) عبرة الزمن: كتاب فى التاريخ اليمنى القديم، "لعمارة اليمنى": قتله صلاح الدين الأيوبى سنة ٥٦٩هـ بعد قيامه بحركة تمرد على صلاح الدين، واتهم بالكفر والزندقة، اشتهر بالفصاحة والشعر، وله مصنف فى الفرائض والوزراء الفاطميين، وهو شافعى المذهب، له ديوان شعر. - انظر : "الحافظ بن كثير (٧٧٤)هـ : ="

رواية عن "أسعد"   أسطورة عن "ذى يزن" (١)
حكاية عن "هدهد"   كان عميلاً مؤتمن (٢)
وعن ملوك استبوا   أو سباوا ملبون "دن" (٣)
الملكُ كان ملكَهم   سواء قعب من لبن (٤)
واليوم طفل "حِمْيَر"   بلا أبٍ، بلا صِبا (٥)
يغزوه ألف "هدهد"   وتنثنى بلا نبا" (٦)
يكفيه أن أمه   "ريا" وجده "سبا" (٧)
وأن عم خاله   كان يزين "يحصبا"(٨)
وأن خال عمه   كان يقود "أرحبا"(٩)
كانوا يضيئون الدجى   "ويعبدون الكوكبا"(١٠)
يا ناسج "الإكليل" قل   تلك الجباه من غبا (١١)
أو سمّها كواكبا   تمنّعت أن تغربا
اليوم أرض "مأرب"   كأمها .. موجهه(١٢)

= البداية والنهاية، ج ١٢، ط ٢، ص ٢٧٦، مكتبة المعارف، بيروت: ١٩٧٧م"، وانظر: د. أحمد شلبى: موسوعة التاريخ الإسلامى، ج٥، ط٧، ص ١٩٣، مطبعة النهضة ١٩٨٦م.

(١) أسعد: أسعد بن مالك الحميرى، ملك يمنى حميرى، لقب بالكامل لبطولاته. وسيف بن ذى يزن: ملك يمنى قاتل الروم والفرس، وله أمجاد تاريخية بلغت حد الأساطير فى أذهان أهل اليمن.

(٢) عن هدهد "سيدنا سليمان عليه السلام":

(٣) يشرح اسم "سبأ"، فيقال، لكثرة ما اسبوا أو سبوا من النساء، أو لكثرة ما سباوا أى شربوا من الخمر، "والدن" وعاء الخمر الضخم.

(٤) إشارة إلى بيت "أمية بن أبى الصلت" الذى مدح به الملك سيف بن ذى يزن:

تلك المكارم، لا قعبان من لبن   شيباً بماء فعادا بعد أبوالا

انظر: ديوان أمية بن أبى الصلت ص ٥٢ الطبعة، الأولى جمعه وطبعه "بشير يموت": المكتبة الأهلية" بيروت ١٩٣٤م.

(٥) إشارة إلى الإنسان اليمنى المعاصر.

(٦) إشارة إلى الآية الكريمة: "فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين". النمل: ٢٢.

(٧) "ريا" بنت الحارث، فارسة حميرية شهيرة.

(٨) يحصب: حى من قبيلة باليمن.

(٩) أرحب: حى من قبيلة باليمن، ينسب إليها النجائب الأرحبية.

(١٠) إشارة الى معبد القمر فى "مأرب".

(١١) الإكليل: كتاب عن ملوك اليمن القدامى، لأبى محمد الهمدانى، من مؤرخى القرن العاشر الميلادى.

(١٢) إشارة الى اليمن.

يقـــودها كـــــامـــــهــــا	"نــــار" وســـــوُط "أبرهـه"[1]
فـــمــا أمـــرُ أمــــهـــا :	ويومُــــهـــا ، مـــا أشـــبـــهـــه
"تموز" فى عـــــيـــونــهـــا	كــــالعــــانس المولّهــــــه[2]
"والشـــمـسُ فى جـــبـينـهـــا	كـــــالـلوحـــــة المشـــــوّهـه[3]
فــــبـــا سُـــــهَــــيلُ هـل ترى	أســــئـلـةً مــــدلّـهــــــه ؟[4]
مـــــتـى يفـــــيقُ ها هـنــا	شـــــعبٌ يـعى تـنبّـــــهـــــه ؟

القصيدة تتكون من سبعة وثلاثين بيتاً، على مجزوء، الرجز، قسمت إلى ثلاث فقرات، بزيادة بيت فى الفقرة الثالثة، تنوعت قافيتها، الثلث الأول مقفى بالنون الساكنة، والثانى بالباء المشبعة بألف المد فاضطر إلى تخفيف الهمزات كثيراً، مثل: نبا، سبا، غباء، الإباء، والثلث الأخير مقفى بهاء السكت، وقد اختار البحث عشرين بيتًا من القصيدة، لاشتمال هذه الأبيات على الموروث بأنواعه، مع محاولة الحفاظ على ترتيب المعانى فى القصيدة.

ولاشك أن البردونى فى هذه القصيدة قد بالغ فى الإحالة على الموروث باختلاف مصادره، فلا تعدو كونها حصراً لشتات الموروث والأحداث المتراكمة فى خياله من إلمامه بالتاريخ اليمنى، فالموروث هنا يتشكل فى كلمات وجمل لا تبنى صورة، ومع التزامه بالقالب التراثى، لجأ كثيراً إلى الضرورة، كتخفيف الهمزة، وقطع همزة الوصل، وقد أحدث فجوة عميقة بين المتلقى والقصيدة، تأتى من اضطراره إلى مراجعة كل إشارة تراثية، والوقوف أمام ضرورات التغير وقطع المعانى فى مجزوء الرجز؛ لالتزام الشاعر بوحدة البيت، والقافية، "فاستغلال الموروث، ينبغى أن يخضع لجملة مقاييس منها: أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة، بأن تكون الحاجة اليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاته، ومنها: أن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثى؛ بألا يكون غريبًا عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر، أيقظ فى وجدان المتلقى هالة من التداعيات والذكريات المرتبطة به"[5]، لقد اهتم البردُونى باستعراض الماضى والتنويه إلى أحداثه

---

(١) الفار: رمز التخريب فى "مأرب". "أبرهة". أبرهة الأشرم، ملك اليمن الحبشى، حاول هدم الكعبة سنة ٥٧٠م مستخدمًا الفيلة فى القتال .. انظر: المنجد: ص٧، ط٢٣.

(٢) تموز: إله الخصب لدى سكان ما بين النهرين "البابليين والآشوريين" يقابله -"أدونس" لدى الفينيقيين. انظر "المنجد" ص ١٩٣، ط٢٣، دار المشرق، بيروت.

(٣) إشارة الى عبادة الشمس والكواكب زمن الملكة بلقيس.

(٤) سهيل: نجم يمانى يتفاءل به عند الفلكيين القدامى.

(٥) انظر: واقع القصيدة العربية: ط١، ص ٦٦ وما بعدها.

المضيئة في تاريخ اليمن وإن كانت منبوذة في التاريخ العربي والإسلامي، وذلك أكثر من اهتمامه ببناء القصيدة، فتحولت حالة الأسى والفراغ التي كان يحسها والمتلقي إلى نوع من الافتخار بالماضي وما يتعلق به، دون إحداث مفارقة تجلب الخيال وتمسك بطرفي الصراع في البناء الفني، ولذلك كان الصوت في القصيدة واحداً رتيباً ويدعو إلى الملل ، على العكس تماماً مع روائعه التي تستعيد أمجاد التراث وحيًا اخاذاً وأسلوبًا أصيلاً.

د- المعارضات :

لم يقف البردُّوني صامتًا أمام عيون الشعر العربي، لقد تأثر تأثراً عظيمًا بكثير من المبدعين العمالقة، كيزيد بن مفرغ الحميري، الشاعر اليمني المقيم في ديار الأمويين، وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء، وغيرهم من القدامى والمخضرمين كامرئ القيس والنابغة الذبياني وحسان بن ثابت رضي الله عنه، ومع اختلاف درجة التأثر بهؤلاء الشعراء، فإن التعرض لشعرهم بالمحاكاة أو التضمين أو الاقتباس الفكري، غدا من خصائص شعره، وتأخذ معارضاته الشعرية وجه تلك الخصائص؛ لأنها تحمل أصالة الموروث الذي ينتمي إليه، وأصالة إبداعه الفني المتفرد، لقد استطاع أن يفيض على ذلك الموروث بروحه وفنه وتفرده، فمزجه بمفهومه العميق لوحدة التجارب الإنسانية، حتى شعت الحداثة من معارضاته، كأنها لم تكن من قبل، لتجدد في لغته وأسلوبه وموسيقاه وصوره وقضاياه وأفكاره، فاندثر الموروث، إلا ظلالاً مشعة طيعة في يده، أبقاها حيث أراد، نطوف خلال معارضاته ملتحمة بالجديد، وهذا العنصر الجديد «خاضع لشخصية المنشئ خضوعًا تامًا، كما أن العناصر القديمة هي أيضًا خاضعة لشخصية المنشئ في عملية التأليف والخلق الفني»[1]، ولا يتنافى إطلاقًا وجود عناصر قديمة، ووجود أصالة فنية، وشخصية أدبية لها كيانها، ولها مميزاتها الفنية الخاصة بها[2]، وهذا ما يتعارض مع الحكم على التضمين والمعارضات بالتقليد، كما لا يتفق والتخمين بدافع إبداع المعارضة، كإثبات قدرة الشاعر على المحاكاة، أو جريًا على عادة الشعراء في معارضة الأقدمين، أورد لعل لضعف الشاعر وعصره، ليستمد القوة الفنية من القديم[3]، فليست المعارضات العظيمة تقليداً ينفي قدرة المعارض على الإبداع ، بقدر ما هي نزوع إلى الموروث الفني بتجاربه وأسلوبه، يستلهمه الشاعر مداداً ثريًا لتعميق تجربته الحديثة، وربطها بجذور إنسانية تقشعر

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، ص ٤٩، دار القلم ١٩٦٥م.
(٢) نفسه: ص ٤٩
(٣) خصائص الشعر الحديث: ص ١٤٤.

باستدعائها الأحاسيس والمشاعر، فالنزوع إلى الموروث، وبالتحديد القصائد العظيمة لمعارضتها، «إنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات الفن، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوابغ الذى سلكوه أمامه فى لغته، فيجرى فى نفس الدروب على هدى سابقيه، ثم يحاول أن يبدع المثال النادر، بعد أن يكون قد تعرف تعرفًا تامًا كاملاً على كل ما صاغه أسلافه؛ إذ رآه رؤية صحيحة، فى أعظم ما يكون من النور والضياء»[1]، وشاعرنا عبد الله البردُّونى، لديه القناعة الكافية لمنهج المعارضات، فمن حيث إمكاناته الفنية، فهو مطبوع على الإبداع التراثى، فلم ينشئ قصيدة واحدة على نهج الشعر الحر، ورصيده المعجمى واسع ومتنوع ودقيق، وأسلوبه متميز التركيب والأداء والاستخدام، وصوره أصيلة، من ذات نفسه المبدعة، وموسيقاه قوية أثيرة، وميوله الفنية والنفسية تنزع إلى تعظيم وإجلال الماضى المشرق، ولذلك تعد معارضاته أصيلة الإبداع؛ لتوافر عاملى الصدق الفنى والصدق النفسى، «ويكفى أن يكون الشاعر ماهرًا فى تصوير ما يقوله، بارعًا فيما يستمده من غيره، فيجرى على لسانه بلاغة وكلمة جامعة، تذيع وتدور على ألسنة الناس»[2]

وهناك أوجه للتشابه أو التضاد تدفع شاعرنا إلى المعارضة، فحين عارض أبا تمام فى رائعته التى يمدح فيها المعتصم لفتح عمورية، كانت المفارقة قد أملكته لينفجر بمعارضاته الرائعة أيضاً « أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م»، فالعرب الذين هبوا لنجدة امرأة عربية فى بلاد الروم، غدوا مسلوبى الإرادة والبلاد، واحتفوا بالغاصب المحتل، سلاحهم الخطب العقيمة، لم يتضجوا رغم بشاعة خضوعهم للعدو، بل انقلبت الحكومات العربية على رعاياها، هذه المفارقة التصويرية المتولدة من اختلاف الزمن، انبعثت فى أحاسيس الشاعر بعد هزيمة العرب المنكرة أمام إسرائيل فى ٥ يونيو ١٩٦٧م، ولم يحدث العرب ردة فعل تدل على غضبهم، فالمعارضة أبدعت فى ١٩٧١م، حيث كان العرب فى وحل الانكسار، فأحدثت فى النفس تأثير الأسطورة، واستدعت سحر التاريخ ليخففا من هول الصدمة، وليبعثا الأمل فى قوة الانتصار القادم الجديد، وهو حينما استلهم "أباتمام" وزنه المشرق فى قصيدته «فإنما هو وجه من وجوه التسلح بأكثر ما يمكن من طاقات إطالة النفس فى القصيدة من ناحية، وهو من ناحية أخرى وجه من وجوه تطعيم شعره ببعض الأساليب الموروثة»[3]، التى أخذت صفة الخلود بكمالها الفنى والموضوعى.

---

(١) د. شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث، ط٦، ص ٨١، دار المعارف بمصر ١٩٧٥م.
(٢) شوقى ، شاعر العصر الحديث: ص ٨٣.
(٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات «رسالة دكتوراه» د. محمد الهادى الطرابلسى، منشورات الجامعة التونسية ص ٢٤٩، سنة ١٩٨١م.

لم يقف البردُّونى بالمعارضات حيث وقف أمير الشعراء أحمد شوقى، الذى التزم فى معارضاته بما يجب التقيد به، فكان «دقيق للحاكاة التى دلت على براعته ومهارته»[1] فى الأسلوب والرصيد اللغوى الكبير، فكأن شوقى ومن يعارضه ينهلان من نبع واحد، فشوقى فى بناء قصائده يتنهج نهج أساتذته الشعراء فى العصر العباسى، ثم البارودى رائد نهضة الشعر فى العصر الحديث»[2]، ولم يحل جانب التقليد بين شوقى والتجديد فى شعره، فمعارضاته ذاتها دليل على تطور فكر قصيدته، اتضحت فيها شخصيته الفريدة، و أشرق فيها حسه الوطنى ووجدانه القومى"[3]، فكانت معارضاته "استجابة للعنصر النفسى الذى عمق أثره فى نفس الشاعر لشعوره بالغربة و حنينه إلى الوطن"[4].

التزم أمير الشعراء الوزن و القافية، حرفا وحركة إعرابية، و الأسلوب - غالبا - ، والمقاطع الشعرية التى تمهد لقافية البيت الشعرى، و كأنه التزم أيضا باللغة و الجرس الموسيقى، و كان تجديده فى حدود "قانون المعارضات"، فى حرية الانتقال بين الأفكار و الموضوعات و ترتيبها حسب حالته النفسية، و فى تراسل الألفاظ موقعها حسب الجملة التعبيرية التى اختارها لمعانيه[5].

أما البردُّونى، فإنه يلتحم بالشخصية من خلال المعارضة، و يرتكز على نهج المعارضة للانطلاق إلى آفاق الحداثة المطلقة فى كل جوانب القصيدة، ففى معارضته " أبا تمام" التزم الوزن الشعرى والتصريع و حرف القافية، و لكنه غير حركة القافية الإعرابية، من الكسر فى قصيدة أبى تمام إلى الضم، وهذا التغيير يوافق حالته النفسية الهائجة، فالغضب يلائم الرفع والضم، فقوة الاندفاع والضيق يناسبها التفاف الشفتين حول أنفاس الباء، هذا الحرف الانفجارى الشفوى، وتتولد مواءمة أخرى من حالة الرفع بين الأفكار و الموضوع، فقافية الباء المضمومة وافقت الفعل المضارع الدال على استمرارية الحدث و أنه لم ينته بعد، و لذا جاء الفعل المضارع مقطعا موسيقيا فى القافية ست عشرة مرة، و كلها تحمل الدلالة الزمنية ومأساة الاستمرار، ليكتمل مع القافية عنصرا الغضب و الزمن، كما أفاد الضم أيضا فى التحدث عن الغائب أو الغائبين بواو الجماعة، مرة بعد الفعل

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٣٨٩.

(٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات:ص ٢٤٩.

(٣) د. سالم الحمدانى ود. فائق مصطفى: الأدب العربى الحديث، ص ١١١، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل بالعراق ١٩٨٧م.

(٤) نفسه: ص ١١٠

(٥) انظر: د محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات: ص ٢٥٠ وما بعدها. وانظر: «الشوقيات» .

المضارع، وثماني مرات مسندة إلى الفعل الماضي الذي أفاد بدوره في تحقق وقوع ما يغضب الشاعر و يبكيه:

حكامنا، إن تصدوا للحمي اقتحموا	وإن تصدي له المستعمر انسحبوا
هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم	و يدعون وثوبا، قبل أن يثبوا
الحاكمون "وواشنطن" حكومتهم	واللامعون ، وما شعوا ولا غربوا
القاتلون نبوغ الشعب ترضية	للمعتدين ، وما أجدتهم القرب [1]

قد بدأ "أبو تمام" قصيدته بأسلوب التفضيل الذي قطع الحكم للسيف على كتب العرافين وجعل في حده حسم الأمور العظيمة:

السيف أصدق أنباء من الكتب	في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف، في	متونهن جلاء الشك والريب [2]

أما البردُوني، فقد استهل بالتعجب المشروط: وكأنه يعضد أبا تمام، فوافقه في مقدرة القوة على الحسم، وخالفه في إمكان استعمال القوة في غير الحق، أي أن البردُوني انتهج أسلوب الترجيح والشرح والتخصيص وهو يعقب على عموم "أبي تمام"، ومما ساعد شاعرنا على ذلك، تميزه باستخدام أساليب الحوار والإقناع، ولقد استخدم "السيف" ليس للتقليد، ولكن لإحداث مفارقة مبدئية مع عصرنا الحاضر الذي غدا فيه السيف رمزاً، ليحل محله وسائل حربية أخرى أشد فتكاً، وبذلك ينقد بطرف خفي هذا الواقع المتخلف، والذي ساندت فيه القوة الباطل، وتباطأت عن نصرة الحق:

ما أصدق السيف ! إن لم ينضه الكذب	وأكذب السيف ! إن لم يصدق الغضب
بيض الصفائح أهدى، حين تحملها	أيد إذا غلبت ، يعلو بها الغلب
وأقبح النصر ، نصر الأقوياء بلا	فهم، سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا

ويتصف البردُوني بحنكة في ترتيب الأفكار، ويتحلى بالتسلسل المنطقي في تصويرها وتجسيدها وتتبعها في ذهنه، والإلمام بما تفرزه في ذهن المتلقي من توليد التناقض، فبعد أن ساند القوة استدرك

(١) أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، لعيني أم بلقيس.
(٢) د. طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٧، دار المعارف بمصر ١٩٧٥م.

عليها نصر الجاهلين الذى يضر الأمم المتصرة، ويتبع خيوط الجهل، حتى استولد منها نقيضها، إنه "علم أنصاف بشر"، يجدون فى كل مسلك قذر فكراً يؤازرهم ، وإن تاجروا فى البشر أو دمروا الإنسان باسم العلم وفى باطنه قوة الجهل:

قالوا : هم البشر الأرقى ، وما أكلوا شيئاً .. كما أكلوا الإنسان أو شربوا
أدهى من الجهل ، علم يطمئن إلى أنصاف ناس ، طغوا بالعلم واغتصبوا

ولم يلتزم البردُّونى بعدد الأبيات فى قصيدة "أبى تمام" أو بكل القضايا والأفكار التى تناولها، لقصيدة أبى تمام بلغت واحداً وسبعين بيتاً، بينما جاءت قصيدة البردُّونى فى خمسين بيتاً، عالج فيها قضايا معاصرة من خلال إحداث عنصر المفارقة التصويرية بين العرب فى زمنين مختلفين، ويصدع فى بعض أبياته بخلاصة إداركه لتلك المفارقة البعيدة، كقوله:

ماذا ترى يا أ'با تمام' ؟ هل كذبت أحسابنا ؟ أو تناسى عرقه الذهب ؟
عروبة اليوم أخرى ، لا ينمّ على وجودها اسم ولا لونٌ .. ولا لقب

ومن تلك القضايا المعاصرة، السلبية العربية فى مواجهة الغازى القديم الجديد، وظهور نبرات الشجب والإعجاب بالخطب الجوفاء، ومن خلال ذلك وصفه اللاذع لحكام العرب الذين دانوا بالتبعية للغرب، كما جسد وطنه اليمن، وكيف يعانى من الفقر والجهل والمرض، واستمرارية امتداح القديم وهو فى واقع أليم يضرب فى الخرافات، ويتناول بعض القضايا الإنسانية الخاصة بينه وبين أبى تمام كشاعرين، كقضية المدح للارتزاق، وتعمد الحكومات تجويع النبغاء من الشعب لإطفاء جذوة الثورة التى تنشأ من الكفاية الغذائية والاستقرار الاجتماعى والصفاء الذهنى للنابغين، وهو فى كل مرة يستولد الأمل لتغيير الواقع، ويحمد له تفاؤله ومشاركته الصادقة لآلام شعبه اليمنى وقومه العرب، ويسيطر على القصيدة نوع من الوحدة النفسية العميقة التى تربط بين جميع أفكاره وقضاياه، ويمتزج فيها عنصرا الألم المتفجر بالحزن واستيلاد الأمل، وذلك لكونه من عامة الشعب الذى عانى آلام الحياة وتخلف الوطن والأمة، مما أضفى على القصيدة صدقاً نفسياً عالياً، على العكس من أمير الشعراء شوقى الذى لم يشعر بالفقر وتبعاته، "إن شوقى لم يعرف الحب، وأغلب الظن أنه لم يعرف الألم، والألم هو ذلك الزاد الإلهى، الذى يفجر عواطف الفنان، وبدونه يصبح الفن، بل تصبح الحياة كلها متعة رخية توحى باللطف والرقة، ولكنها لا توحى

بالعمق والصدق، وما الحب؟ وما الحياة؟ بدون الألم الصادق العميق؟"[1]، فالبردُّونى أكثر التصاقًا بآلام أمته وأصدق حزنًا وإنسانية.

ومن حيث اللغة، استخدم البردُّونى الفصحى الدراجة، تخترق الأحاسيس بعمق دلالتها وسهولة استخدامها، ظللها بجرس موسيقى أنام فيها الأصالة، تهدر بالمعانى الصريحة والمستوحاة فى جرأة شاعرة، فلا مكان للهمس والخفوت، وتلك أصالة انتماء صدقت مع تجربته الشعرية فى هذه القصيدة، "فالأدب العربى قد عرف الأصالة والقوة والوضوح كطابع عام. وليس المزاج العربى موكلاً بالأحاسيس الصغيرة الهامسة، والأطياف الباهتة، والهمسات الخافتة، والحياة ليست مطالبة بأن تحيل الفنون جميعها همسًا، لأنها لا تستطيع أن تحيل الطبيعة كلها إلى همسات خافتة، أو حشرجات لاهثة، فالحياة أكبر من ذلك وأعرض بقيمة الأنماط المختلفات، وإن طبيعة الأدب العربى تتعارض مع الشخصيات المهموسة التى لا تجهر، والتى تتردى دائمًا وتتضاءل وتتفانى وتخنس، والتى يتوالد فيها الخنان والخنين فى همس واستخفاء، ولا شك أن الدعوة إلى الهمس وإذاعتها هى جزء من خطة تغيير طوابع الأدب العربى عن أصولها وقيمتها، أما هذا الهمس، فهو مستمد من الآداب الغربية ذات الأصول الإغريقية والوثنية"[2]، لذا نجد شاعرنا يجلجل بلغته القوية المصحوبة بهدير الموسيقى، ليزلزل الضمير العربى الإسلامى الخامل من رقدته، ولا تتفق تلك الجلجلة اللغوية، وهذه الزلزلة الإنسانية، مع الهمس فى إطار الشعر الحر مثلاً، ولكن تتفقان مع استدعاء الشعر العظيم من الأحداث العظيمة، لتفجير كوا من الناس وتغيير مجالات التفكير فى حياتهم، والنهوض بها إلى وصل الماضى العريق.

اختار البردُّونى لغته من مدركات الناس، فاستخدم أسماء التفضيل للمبالغة: أصدق، أكذب، أهوى، أقبح، أدهى، الأرقى، أخزى، أضنى، كما استخدم أسماء الشخوص: أبو تمام، حبيب، الإفشين، المعتصم، قحطان، كرب، وضاح، وأسماء كتب ومدن: الحماسة، وهو الديوان الذى اختار قصائده أبو تمام، صنعاء، اليمن، الموصل، عمورية، حيفا، النقب، وأسماء أجنبية: واشنطن، الميراج، كما مال إلى استخدام أفعال المطاوعة، التى تعتمل فى ذهنه صوراً مستقلة: ينتسب، ترتقب، يقترب، تنتحب ، ينسكب، أغترب، تكشب، تعتجب، تلتهب، وقد لا يحتاج القارئ إلى المعجم لسهولة معانى كلماته، غير اليسير مثل: ينضه بمعنى يخرجه.

---

(1) كتب وشخصيات: ص ١٤٣، من مقارنة الأستاذ سيد قطب رحمه الله بين شوقى وعزيز أباظة.

(2) أنور الجندى: خصائص الأدب العربى، فى مواجهه نظريات النقد الأدبى الحديث،ط١،ص ٣٥١،٣٥٠، دار الاعصام، القاهرة ١٩٧٥م.

ومن حيث الأسلوب، فقد مزج بين السرد والحوار وتفجير "المونولوج الداخلي" وعمد إلى الأساليب الإنشائية، كالنداء والاستفهام والتعجب والنفي من خلال الحوار، ويتولد من الأحداث أسلوب الطباق والمقابلة والمفارقة، وهو في عرضه لشعره كأنه يجيب على أبي تمام بالنفي من خلال معارضته، ليحدث المفارقة والتحول في العلاقة التصويرية، يقول أبو تمام:

إن الأسود ، أسود الغاب همتها ... يومَ الكريهة في المسلوب لا السلب

يرد البردُّوني نافيا وموضحا:

ماذا جرى ؟ .. يا أبا "تمام" تسألني ... عفواً ساروي ، ولا تسأل ، وما السببُ
يدمى السؤال حياءً حين نسأله ... كيف احتفت بالعدى "حيفا" أو "النقب"
من ذا يلبى ؟ أما إصرار "معتصم"؟ ... كلا ، وأخزى من "الإفشين" ما صلبوا
اليوم عادت علوج الروم فاتحة ... وموطن العرب المسلوبُ والسلب
"تسعون ألفاً "لعمورية" اتقدوا ... وللمنجِّم قالوا : إننا الشهب
قيل انتظارُ قطاف الكرم ما انتظروا ... نضج العناقيد ، لكن قبلها التهبوا
واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا ... نضجاً ، وقد عصر الزيتون والعنب

ويستخدم الموروث لتأصيل قصيدته ولتخدم الشخصية الموروثة طرفي المفارقة التصويرية، مثل: المثنى بن حارثة الشيباني قائد معركة القادسية، والمعتصم الخليفة العباسي ٢١٦هـ : ٢٣٢هـ، والإفشين: حيدر بن كاوس الإفشيني، قائد جيش المعتصم، خانه وغدر به، فأحرقه الخليفة المعتصم، وبابك الخرمي، صاحب مذهب إباحي سنة ٢٠١ هـ يستبيح في جوهره كل محظور، قضى عليه وعلى أتباعه "حيدر الإفشيني" قائد المعتصم[١]، ويجرى الحوار مع أبي تمام، مناديه باسمه، أو بكنيته.

لقد استطاع البردُّوني من خلال هذه المعارضة أن ينقل الواقع المر إلى عالم أبي تمام على سبيل الشكوى واستنطاق الماضي المشرق واستيلاد الأمل من خبرة الماضي، وذلك في آخر بيت من القصيدة حيث عجزه من بيت لأبي تمام "إن السماء ترجى حين تحتجب" فهذا التضمين ساعد بقية الوسائل على تحقيق أهداف الشاعر، ومنها: اختيار العنوان "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م". حيث مهد لجو المفارقة الزمانية والمكانية والتصويرية، كما جاءت القصيدة نفسها استلهامًا للتراث الأدبي

---

(١) الأستاذ العقاد: أبو نواس،ص ١١٤ .

المشع بعوالم زاهية في الفنون والحروب والسياسة والعلوم، فهي من المعارضات الإبداعية المتميزة، كما استخدم البردوني عدة أشكال وأساليب خلقت امتزاجاً روحياً ونفسياً بينه وبين أبي تمام، ثم بينهما وبين المتلقي: التصريع والوزن والموسيقى والقافية والحوار والسرد والتضمين، ومشاركة الشاعر لأبي تمام قضايا إنسانية خاصة، كقضية المدح والارتحال والعلاقة بالوطن والعبقرية المبكرة قبل الأربعين، فقد توفي أبو تمام وعمره ثمانية وثلاثون عامًا بعد عمر مفعم بالإنجازات العظيمة، بينما يرى شاعرنا البردوني تواضعًا أنه في نهاية فنه لم ينجز مثله وقد تجاوز الأربعين بقليل.

ويعارض المتنبي في نونيته الشهيرة:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا

وتولوا بغصة كلهم منه ، وإن سر بعضهم أحيانا [1]

هذه القصيدة التي ترث عن المتنبي العظيم تأملاته الكونية في الحياة والإنسان، عن تجربة ومعاناة ومراس، وهي صوت قرين جاء خلاصة لا متزاج المتنبي بالفكر الإسلامي المستنير، الذي تغلغل فيه قناعة بعد خبرة، وهي أيضا خلاصة إدراكه لموكب البشر في ديمومة الزمن، مما يوحي برهافة حسه تجاه التاريخ والأحداث العظيمة، فالمتنبي يرى في هذه القصيدة، "أن الثروة عابرة، ككل شيء إنساني، ومهما تشبثت أيدينا بالحياة، فإن الحياة سوف تفلت من بينها، فالموت ينتظرنا لا يرحم، ويأتي في اللحظة المحتومة، طال العمر أم قصر، مالنا حقًا هو الشرف، وبوسعنا أن نبقى عليه"[2]، من هنا يعارضها البردوني، التماسًا لدفء المتنبي خلالها، فقد عانى البردوني تقلبات الإمام وسلبيات الشعب إزاء جبروته، ويرجع ذلك إلى الهوى الذي غلب على عقول الناس ومنطقهم، ويتمثل هذا الهوى في استحلال الخطايا وركوب الغرور، فبينما يرجع المتنبي إلى الزمان كدر الحياة والشرور، في إطار شمولية الزمان، يفصل البردوني ويرجع ويختار السبب المباشر وهو "الهوى"، ويرى أن العلاج في تغليب العقل والهدى على اتباع الهوى:

لو تسامت عقولنا عن هوانا لهدينا الهدى ولدنا الزمانا

لو كبحنا غرورنا لملأنا من عطايا الوجود وسع منانا

فعطايا الحياة أوسع من آمال أبنائها وأسخى حنانا

لو ملكنا الهدى لما سلّ كفٌّ خنجراً واعتفا وأدمى سنانا

نحن لولم نكن أصولَ الخطايا ما رأينا ظلالَها في سوانا

---

(١) ديوان المتنبي، ص ٤٧٤، دار صادر، بيروت ١٩٦٤م.

(٢) إميليو غرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، سير و دراسات، ص٤، ص ٢٦، تعريب الأستاذ الدكتور: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥م.

فهذه الأبيات رد وتفسير لإجمال المتنبى:

ربما تُحسنُ الصنيعَ لياليه ولكن تكدر الإحسانا
كلما أنبت الزمان قناة ركب المرء فى القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيه وأن نتفانى

وكون البردُّونى ينطلق من إطار المعارضة الأسلوبية إلى عالمه الحر المستقل، ليفصل ويرجح ويفسر ويجدد فى تناول الأفكار والموضوعات، فإنه يسلك بالمعارضات مجالات الحداثة الأسلوبية والموضوعية، وينأى بالموروث عن مجاهل التقليد والتبعية؛ لأن المعارضة هنا تستشرف عالمًا جديداً، هو أقرب إلى توظيف عيون الموروث الأدبى فى قضايا معاصرة، استلهامًا وكشفًا للرؤى ضمن وحدة إنسانية راقية، منه إلى التقليد والتقيد بالقديم، والمعارضة بذلك تفتح بأبا من الإبداع للإبداع والالتحام فى ركب الإنسانية العميق، الذى يتجاوب فيه ملكات الشعراء تصويراً لجوانب حياتهم، حتى يستضىء بها جيل بعد جيل، فإذا كان شوقى فى معارضاته "بعيداً عن التقليد الخالص والتقليد الأعمى بمعانى القدماء وأخيلتهم"[1] فإنه التزم بكثير من مقاطعهم التى تمهد للتصوير والقافية، رغبة فى المحاكاة وإثبات المقدرة،[2] أما البردُونى، فقد ارتكز على بنية المعارضة كمدخل إلى توظيف الشخصية الأدبية الموروثة والقول الأدبى فى تجربة معاصرة، وجاءت لغته وأساليبه وصوره جديدة تماماً، لا يدل على المعارضة إلا الإطار الموسيقى وطيوف يحركها الشاعر فى خيال المتلقى من خلال الحوار والمفارقة والتناقض والطباق، من خلال الشرح والترجيح والتفصيل.

وقد يدفع البردُّونى إلى المعارضة، أساه الدفين على وطنه اليمن من خلال شخصيات اليمن التى ذابت فى ديار الخلافة الأموية مغتربة عن جذورها اليمنية، كمعارضته أربعة أبيات للشاعر اليمنى "يزيد بن مفرغ الحميرى (ت ٦٩هـ).. فى هجاء البيتين "السفيانى والزيادى":

ألا أبلغ "معاوية بن صخر" مُغَلْغلةً من الرجل اليمانى
أتغضبُ أن يقال : أبوك عفٌ وترضي أن يقال : أبوك زانى
وأقسم أن رحْمَكَ من زياد كرحم الفيل من ولد الأتان
وأشهد أنها ولدت "زياداً": و"صخر" من "سمية" غيرُ دانى[3]

---

(١) حنا الفاخورى: تاريخ الأدب العربى،ص ٩٨٦
(٢) انظر: خصائص الأسلوب فى الشوقيات:ص ٢٤٩.
(٣) عبد الله البردونى: رحلة فى الشعر اليمنى،ط٤، ص ٢٦، دار العودة، بيروت ١٩٨٢م / وانظر: لسان العرب: ص ٢٨٣٧ وما بعدها مادة "عدس" وانظر الأدب العربى للدكتور: عمر فروخ، ص ٤٢٨.

اعتمد البردُّونى فى معارضته الأبيات الأربعة على سيرة الشاعر يزيد كما صورها - بكثير من المبالغة والتهويم - الأصفهانى فى "الأغانى"، فقد ذكر أنه سقى "المسهل" وحمل على بعير يطوف به أسواق البصرة، بأمر من عبيد الله بن زياد والى البصرة لمعاوية بن أبى سفيان، فجعل عبيد الله خلفه خنزيرا وكلبًا ينهشانه كلما أسهل، وواضح أن التصوير يثير الشفقة والاستعطاف، كما يثير السخط على بنى أمية، وهو مراد الأصفهانى، وقد نفى الأستاذ "عمر فروخ" هذه الرواية التى جنحت عن الحق[1]، بل رأى أن الأبيات الأربعة ليست ليزيد بن مفرغ"، بل "لعبد الرحمن بن الحكم". استنادًا إلى ما جاء فى لسان العرب[2] وتاريخ الطبرى[3] والبداية والنهاية لابن كثير[4]، وقد جاء فى اللسان أن "معاوية" لما استقدم إليه الشاعر "يزيد" بعد طلب "يزيد" العفو من "معاوية" عن قوله فى عباد بن زياد والى سجستان من قبل معاوية:

ألاليت اللحى كانت حشيشا فنعلفها خيول المسلمينا

استبرأه معاوية من الأبيات الأربعة السابقة، وبرأ يزيد ساحته منها، وأخبره بأنها لعبد الرحمن بن الحكم أخى مروان، فقطع عطاءه عنه، وليس لشاعر مثل يزيد مقطوع العصبية والوطن أن يتعدى الخليفة عليه.

لقد تأثر البردُّونى بمشهد تعذيب "يزيد" كما جاء فى الأغانى، وجاءت معارضته المطولة والتى بلغت تسعة وثمانين بيتًا مفعمة بالحزن والحنق على بنى أمية، ويحول المشهد الفجع إلى مشهد لسقوط بنى أمية:

واسمع زلة، هل ذاك عُرسى ؟ أدفنى؟ أم سقوط من ازدرانى؟
أمشى فى جنازتها قريش ونزعم أنها قصدت هوانى؟
أأخزانى الخليفة أم تدنى لكى يفنى، وأعتنق التفانى ؟ [5]

والبردُّونى فى هذه القصيدة المطولة خرج لغة وأسلوبًا وتصويرًا عن مضمون المعارضة، فوظف شخصية الشاعر "يزيد بن مفرغ الحميرى" فى قضايا معاصرة، يواجه من خلال شجاعته المميتة

---

(١) انظر: د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربى، ج١. ط٣، ص ٤٢٧، وما بعدها، لبنان، بيروت.
(٢) لسان العرب: مادة «حشس»، ص ٢٨٣٧، دار المعارف بالقاهرة.
(٣) تاريخ الرسل والملوك للطبرى (٢٢٤ - ٣١٠هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، ج٥، ص ٣٦٧: ٣٢١، دار المعارف بمصر ١٩٧١م.
(٤) الجزء الثامن، ص ٩٥، الطبعة الثانية، مكتبة المعارف، بيروت ١٩٧٧م.
(٥) المحولات يزيد بن مفرغ الحميرى، بلا تاريخ، ترجمة رملة لأعراس الغبار ١٩٨٣م.

صعاباً، ولكنها بالنسبة لما واجه مع بنى أمية تعتبر ضئيلة تافهة، هى أخطر بتهافتها من تلك الشجاعة، وذلك لتحولات الزمن والأحداث وتغير الناس ومفاهيمها تجاه معنى الشجاعة والمواجهة.

هـ - التضمين :

والتضمين أيضًا من خصائص الأسلوب التى تتيح للبردُّونى أن يتحد مع الشخصيات التراثية بصفة غير حلولية، لأنها تكون كالضيف الحكيم، يقتبس منه شعراً بلفظه ومعناه[١]، مع شىء من التقديم والتأخير الذى يبرز مدى تأثر الشاعر بالمقتبس، وهنا يختلف التضمين عن استخدام الموروث، وإن كان التضمين جزءاً من الموروث فى بعض حالاته، فشاعرنا حينما يضمن شعره شيئًا من شعر السابقين، فإنه لابد "ممعن فى التأمل بمصير الإنسان، ويقف طويلاً أمام الموت الذى يودى بكل شىء"[٢]، فينسج من التضمين خيوطًا روحية موصولة بالماضى، تشف عن نزعة تأملية ووحدة نفسية، ويكون قد اتحد مع سابقيه فى تجربته الفنية. إيماء بوحدة التجارب وتلاحم المبدعين فى صيرورة الحياة، ويكون قد زاوج أسلوبين للتعبير عن التجربة، السياق الذى اندفع فيه التضمين، والتضمين نفسه بلفظه ومعناه "فما دامت التجربة ليست ألفاظًا وجملاً، بل هى شىء خارج عن الألفاظ والجمل، فإن الألفاظ إشارات ورموز، وقدرتها على الرمز تتوقف على تنبيه ملكة الخيال فى الناس، ولذلك يلجأ الأدب إلى استخدام مختلف القوى التى تستطيع بها الألفاظ التأثير فى الأفهام"[٣]، فالتضمين قوة لفظية تصويرية مركزة، ينفذ بها البردُّونى إلى مشاعر المتلقى فى سرعة خاطر وحضور بديهة، لأنه استخدم التضمين فى أسلوب الحوار الذى يحتاج إلى قدرة على الرد فى مهارة ولباقة وإفحام، إذا فوجئ المحاور بسؤال، وهذه صفات يتمتع بها الخطيب السياسى"[٤] والشاعر المثقف كشاعرنا الذى ازدان بها فى مشاداته الجدلية السياسية مع السلطة الحاكمة التى تترصد له الأخطاء، ففى حواره مع "المحقق" يلقى بخلفية صوتية غنائية، هى من صميم الموقف، تلخصه وتنذر منه، رغم مسالمه الساخرة الهازئة :

وماذا عن الثوار ؟ حتماً عرفتهم	نعم ، حاسبوا عنى ، تغنّوا بجانبى
وماذا تحدثتم ؟ طلبتُ "سيجارة"	أظنّ "وكبرتيا" بدوا من أقاربى
وماذا ؟ وأنسانا الحكايات منشد	"إذا لم يسالمك الزمان فحارب" [٥]

---

(١) معجم: مصطلحات الأدب: ص ٦٥١.

(٢) انظر: حنا الفاخورى: الحكم والأمثال، ط٢، ص٦٨، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩م.

(٣) انظر: محمد أحمد عنبر: قضية الأدب بين اللفظ والمعنى،ص ١٩ وما بعدها، دار الكتاب بمصر ١٩٥٤م.

(٤) أنظر: د. أحمد محمد الحوفى: فن الخطابة،ط٤، ص ٦٩، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٧٢م.

(٥) "ستنباد يمنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥م، وجوه دخانية.."

لعجز البيت الثالث من قصيدة تغنى فى اليمن، تتمثل بيت أبى تمام فى مدح الحسن بن سهل:

وكنت امرءا ألقى الزمان مسالمًا   فآليت لا ألقاه إلا محاربا[1]

فالشاعر يقتبس الشعر؛ لقدرته على اختراقه الحواس البشرية بإشعاعاته العميقة المكثفة؛ فالشعر "من أصول الثقافة، وكان ولا يزال تأثيره فى نفوس الناس بعيد المدى، وكانت هناك عوامل عدة قد اجتمعت، فنهضت بالشعر نهضة عظيمة"[2]، حتى غدا مصدراً للعلوم، كالتاريخ والحضارة والاجتماع، ومساراً لرصد تحولات الأمم، من تفجر النفس الإنسانية بطبائعها المختلفة، وشاعرنا يلجأ إلى التضمين. عندما يشتد غضبه من كبت الحريات، ويتيقن من حتمية الموت إذا واجه الظلم، ليزدوج تناول التجربة، ويأنس بصوت آخر، له سبق الزمن ، وريادة المصير نفسه،:

"الا ليت اللحى كانت حشيشًا   فأعلفها تناوير اضطفانى[3]

فهو يصدع بهذا الصدر متمثلاً صاحبه اليمانى "يزيد بن مفرغ الحميرى" (ت ٦٩ هـ)، والذى فقد حياته ثمنا لهذا البيت:

الا ليت اللحى كانت حشيشًا   فنعلفها خيول المسلمينا

لقد قاله لما نفشت الريح لحية "عباد بن زياد بن أبيه "وهما فى طريقهما إلى "سجستان"؛ ولاية من معاوية إلى عباد[4]

وفى القصيدة ذاتها يستخدم التضمين. بقصد إثارة الاستنكار والرفض لاعتلاء الماجنين المغفين سلطة الحكم. إنكاراً لفضل من يستحقها، وإعمالاً لقتل الشرفاء وتشريد المجتمع:

فتى "مرجانة" أضحى أميراً   "دعوا جر الذيول على الغوانى[5]"

لفتى مرجانة هو عباد بن زياد السابق، وأخوه عبيد الله بن زياد والى العراق ليزيد بن معاوية، والذى أمر بقتل الحسين رضى الله عنه وآل البيت وإرسال رؤوسهم إلى يزيد الخليفة بدمشق، والبرذونى بذلك التضمين يستلهم مأساة نساء آل البيت وأطفالهن بعد فظاعة "كربلاء" حيث

---

(١) ديوان أبى تمام: شرح وتعليق د. شاهين عطية: ط١،ص٢٢، بمكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى ١٩٦٨م.
(٢) فن الخطابة: ص ٢٤٨.
(٣) تحولات يزيد بن مفرغ الحميرى، ترجمة رملية لأعراس الغبار».
(٤) انظر: عمر فروخ: تاريخ الأدب العربى، ج١ ،ط٣.ص٤٢٧، بيروت ١٩٧٨م. وانظر :لسان العرب لابن منظور: ص ٢٨٣٧ مادة «عدس»
(٥) تحولات يزيد ،، ترجمة رملية».

اقتلن إلى الوالى عبد الله (فى مرجانة) بالعراق، ثم إلى الخليفة بدمشق فى ثياب بالية، خضبت بدم الحسين وأولاده وشباب آل البيت الشهداء[1]. فعجز البيت من بيت لعمر بن أبى ربيعة، من ثلاثة أبيات فى قتل مصعب بن الزبير "عمرة" زوجة المختار بن أبى عبيد":

كتب القتل والقتال علينا وعلى الغانيات جر الذيول [2]

ويأخذ التضمين شكلاً آخر فى شعر البردُّونى، فقد يضمن شعره أسماء شخوص كاملة، وأسماء كتب، ليحاكى واقعية الحوار، وليثير الملتقى الحالة النفسية التى تنتاب العامة عندما يتحدثون عن شخصيات تثير الحكومات:

قيل عن "م.ن" اضحى مهيلا هل تحرّبتَ أنت ؟ ما نفع قيلاً ؟
اشترى مرةً أمامى كتاباً اسمه "كيف تقهرُ المستحيلا" [3]

وفى حواره مع المحقق يذكر العمر والاسم:

أجب، لا تحاول، عمرك، الاسم كاملا ثلاثون تقريبا، "مثنى الشواجى" [4]

ففى البيت إسقاط للفواصل ومحاكاة للحوار بدقة، مع اختلاف أساليبه بين الأمر والنهى والاستفهام والتقرير، ويزيد المحاكاة بتضمين الأسماء.

وفى قصيدته ذائعة الصيت "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، من ديوانه: لعينى أم بلقيس"، يضمن معارضته لأبى تمام بشطر بيت لأبى تمام من قصيدة أخرى غير التى يعارضها، هذا الشطر المضمن هو مبعث الإبداع فى القصيدة؛ لأنه مبعث الأمل فى ضمير الشاعر، ومسار تفاؤل يخفف من آلامه لظلام حاضر الأمة الذى ينبئ عن مستقبلها:

الا ترى يا "أبا تمام" بارقنا "إن السماء ترجَّى حين تحتجب"

لعجز البيت من بيت لأبى تمام فى مدح وعتاب عبد الله بن طاهر:

ليس الحجاب بمقص عنك لى أملاً إن السماء تُرجَّى حين تحتجب[5]

---

(١) انظر: محمد رضا: الحسن والحسين، سبطا رسول الله صلى الله عليه وسلم: ط٢،ص ٤٢، مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه، القاهرة ١٩٦٤م.
(٢) ديوان عمر بن أبى ربيعة: ص ٣٣٨، دار صادر، بيروت ١٩٦٦م.
(٣) «المحكوم عليه ١٩٧٥م، وجوه دخانية ..».
(٤) «استبداد يمنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥م، وجوه دخانية ..».
(٥) ديوان أبى تمام: شرح وتعليق د. شاهين عطية،ط١ ،ص ١٨، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٦٨م.

و- الوحدة العضوية :

وهى أهم خصائص البردُّونى الأسلوبية فى بناء قصيدته على الإطلاق؛ لأنها وجه الحداثة والتجديد الذى تتجلى فيه إبداعاته فى مجالى اللغة والأسلوب، والوحدة العضوية قرينة نتاجه الفنى على اختلاف مراحله، إن توفيقًا وإن إخفاقاً، ويأتى حرصه على الوحدة من عمق إدراكه لماهية الشعر الحديث، وإن أبقى على الشكل الموروث فى كل نتاجه الشعرى، وإيمانًا منه باستيعاب ذلك الشكل التراثى أبعاد التجربة الفنية المعاصرة، وعنصر الوحدة أيضا دليله وسيفه فى مواجهة اتهامه بالتقليد، ليجمع إلى الأصالة التراثية المقتدرة أصالة الحداثة المتفردة، فكأنه كان يعلم أن من النقاد المحدثين من سيحكم على كل شكل شعرى موروث بالتقليد، أو بالوحدة الفارغة، أو بالوحدة الشكلية الخارجية، يقول الأستاذ الدكتور محمد النويهى: "فإن كنا نسامح القدامى على خلو إنتاجهم من الوحدة العضوية، فإننا لا نسامح شعراءنا المقلدين فيما يجترمون من شناعات التبلد والتشتيت، ولكن ماداموا يتخذون الشكل القديم فإنهم يكتفون بما تكسبه القصيدة من وحدة شكلية خارجية، ولا يلتفتون إلى تنمية الوحدة العضوية، أما الشعراء الجدد فإنهم حين طرحوا تلك الوحدة السطحية، انتبهوا إلى وجوب تنمية الوحدة العضوية"[1]، ويتجلى طبيعة هذه الوحدة "لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف فى قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى، هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة فى الوجود أو فى موقف النفس البشرية منه"[2].

والحق أن هناك موقفًا مسبقًا يسيطر على بعض النقاد عند تعرضه لشاعر يؤثر الشكل الموروث، ويكفى الحكم عليه بأنه شاعر تقليدى، وقد يرون أن عناصر التقليد أكثر بروزاً فى شعره من الوثبات الإبداعية الحديثة، وحينما يتصف ذلك الشاعر، توسم عمليته الفنية المبدعة، وتجربته النفسية الدالة بالجمود، إذ يطلق عليها "الصب فى قوالب جاهزة"، مجرد عمل ديناميكى ينأى عن الخلق والتكوين والتشكيل والإقناع، يقول الدكتور محمد مندور فى استعراضه الصراع بين الجديد والقديم ناصحا "التقليديين": إن صب أفكار جديدة فى قوالب قديمة، يتطلب بالضرورة ألا يستمد الشاعر التقليدى أو الكلاسيكى الجديد هذه المعانى والأحاسيس من ذاكرته ومحفوظه، بل يستمدها من نفسه، ومن واقع حياته الاجتماعية، على تغليب فى هذا المصدر أو ذاك، وفقا لمحاور

---

(١) د. محمد النويهى: قضية الشعر الجديد، ط٢، ص ١٠٨، دار الفكر ١٩٧١م.
(٢) نفسه: ص ١٠٩

اهتمام هذا الشاعر أو ذاك"[1]، وجميل هذا الاستعداد، ولكن عملية صب المعانى فى القوالب القديمة، تصيب نظريات الأسلوب الحديثة بالشلل، باعتبار أن الاسلوب "اختيار المؤلف لبعث إمكانات الصياغة اللغوية"[2]،فالاختيار عالم رحيب، تتجاوب فيه ملكات الشاعر العظيمة وثقافته،وهومايتعارض وعملية الصب، التى تعنى اختيار الشاعر لقالب من قوالب قليلة،يلائم دوافعه الفنية ومعانيه وأهدافه، وهنا يتفوق الشعر الحر المرسل لأنه لايقوم على قالب جامد، والحق أن الإبداع لاينقصه حرية، بقدر ماينقصه ملكات عظيمة، تؤمن بضخامة الجوانب الفنية فى شعرنا العربى، وبالحرية المتاحة فى شعرنا الموروث، لأن الشعر الحر أيضا ،له ضوابط وقيود، ولو استولد منه شكل آخر، لكان له قيود أخرى، فالتمايز يأتى من القدرة على تطويع الموروث العظيم ليأخذ وجه الحداثة، وليس استخدامه صباً، لأن هذه الصفة ينتفى معها النطق بشاعرية شاعر متفرد الأسلوب؛ لأن الأسلوب أيضا "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"[3]، والشاعر يتيه بين تلك الاختيارات فى عالمه النفسى والأسلوبى، حتى يستطيع أن يختار مجالا يتيح له توصيل المقاصد الجمالية على بواعث خاصة، "واختيار موضوع الكلام، والشفرة اللغوية: اللهجة أو اللغة، واختيار مادة البناء النحوية والصيغ المختلفة، واختيار إمكانية تعبير متعادلة دلالياً، ليتجاوز الأسلوب بذلك كونه من مظاهر الكلام إلى كونه انطلاقًا من نشاط المؤلف الخلاق[4] الذى استخدم بدائل معينة يراعى فيها "البنية الصوتية والإيحاء الخاص[5]، كما أن عملية الصب تتعارض أيضا مع مفهوم الدور النفسى فى الإبداع، "لكل عمل فنى، فعل وتعبير لإرادة مبدعة[6]، هذه الإرادة، هى التى تتخير شكلاً دون آخر، وترتقى للكمال من التخير، وكمال التخير يناقض التقليد،والشكل الموروث له سابق خبرة مع شعراء عظماء فى الماضى والحاضر، وماكان دليلاً على ضعف إبداعهم أو تقليدهم، بل كان ثمة إبداعية تعبيرية استوحوها، تنهض معادلاً للأبعاد النفسية والفنية والإنسانية التى اعتملت فى صدورهم وأذهانهم.

والبردونى من آثر الأصيل الموروث، فجاءت كل قصائده على أبحر الخليل؛ وإن عدد القوافى فى بعض قصائده تبعا لتعدد المقاطع ؛ وشغف بالتصريع، ولكن فى كل قصيدة غير وجدانية وحدة

---

(١) د. محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى، ج٣ رواد أبو للو، ص ١٠٦، دار النهضة مصر، الفجالة بالقاهرة.
(٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب،ص ٨٧.
(٣) نفسه: ص ٨٩.
(٤) نفسه: ص ٩٠.
(٥) نفسه: ص ٩٠.
(٦) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة،ط٣، ص ٢٦، دار المعارف ١٩٧٠م.

برعاها؛ لتجانس بين اللغة والتراكيب والمعنى والإيقاع، بل إن له قصائد تحققت فيها الوحدة العضوية بمعناها الرمزى العميق؛ "فالرمزيون ينتقلون أحيانا فى قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين، على حرصهم مع ذلك على الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة "[1] واختار البحث قصيدة الشاعر "شعب على سفينة ١٩٦٦ م، من ديوانه : مدينة الغد" للاستدلال على مدى تحقق الوحدة العضوية :

كهودج من الضباب ... من الطيوف والسراب
تزلف سفينة ... من الضياع والتراب
ومن تخيل الغنى ... ومن تلهف الرغاب
ومن حكايا العائدين بالحقائب العجاب
المتخمات بالحلى ... وبالعطور والثياب
وبالجيوب تحتوى ... دراهماً بلا حساب
لما أتوا، تلفتت ... حتى القصور والقباب
حتى السهوب والقرى ... حتى الكهوف والشعاب
وكل صخر عندنا ... وكل شارع وباب
ورغم خوفه مضى ... من غربة إلى اغتراب
حشاه ملجأ الطوى ... عيناه مرفأ اللباب
على الفراغ ينتدى ... ويشتهى دجى العذاب
ومأرب تساءل ... متى يعود؟ وارتقاب
"وحلة" مخاوف ... وموعد على ارتياب [2]
" أبننى" ؟ فبيننى ... إلى المزارع الشباب؟
ومقلتا " سمارة" ... جوى و"ميتم" عتاب
يعى لهاث ربوة ... تعد أشهر الغياب
وتشرئب ربوة ... إلى محاجر الشهاب
تهز نهدها إلى ... مسافر بلا إياب

---

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٤٠١، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣ م.

(٢) حلة، ومأرب، سمارة، وميتم: مصيف فى صنعاء، وحقول واسعة، وجبل فى "إب" ونهر فى "إب".

تحطه جزيرة ... ويرتمي به عباب

مسافر أضنى السرى ... وراع غيهب الذئاب

وأقلق الحصى بلا ... مدى، وأجهد الهضاب

من قارة لقارة ... يجوب أرحب الرحاب

وهو على عيونها ... تساؤل بلا جواب

فينحني، ويبتني ... لها نواطح السحاب

يغنيها ولا يرى ... يشيدها، وهو الخراب

يعيش عمره على ... أرجوحة من الحراب

أيامه سفينة ... جنائزية الذهاب

تزفه إلى النوى ... كهودج من الضباب

يلمس البردُّونى مسألة الاغتراب عن الوطن لضيق الرزق، وهى مسألة ذات أبعاد إنسانية اجتماعية، وأبعاد سياسية عامة، وأبعاد نفسية سحيقة، ولدت فى عالمنا العربى يوم ضخ النفط فى أوائل الستينات، حينها فرض على الإنسان العربى خارج النطاق النفطى نوع من العنصرية، المتمثلة فى فكرة الوطنية المستقلة، وهى سلم أدنى من فكرة القومية العربية، وهذه أدنى من الوحدة الإسلاميةالتى تهاوت على إثر الضغوط الاستعمارية والتحررية، وقد لا يجانب هذاالإنسان الصواب، عندما ينظر إلى مسألة الاغتراب داخل العالم العربى بوصفها عنصرية خلفها الاستعمار وأبقت عليها خيبة العرب، وسيتوالد منها حتمية الصراع العربى، وحتمية الفقر والجهل والتخلف لدى بعض الشعوب أو معظمها، ولا شك أن هذا الموضوع حديث الوجود؛ لأنه يحمل « مضامين بشرية صادقة مستمدة من الحياة.. وماالموضوعات والأغراض إلا أوعية تصب فيها تلك المضامين التى يجب أن تكون هى محك حكمنا على التقليد أو الأصالة»[1] ولا شك أيضا أن هذه المسألة متعددة التجارب والعواطف، قد حاول الشاعر بثها فى قصيدته «متجانسة المغزى، هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة فى الوجود، أو فى موقف النفس البشرية منه»[2] إنها وحدة الإنسان مع جنسه البشرى، ومع ذاته المعقدة، ومع الطبيعة الصامتة التى يتفاعل معها فى وطنه، والطبيعة المتحركة التى تضفى عليه من صفاتها، طبقا لقوانين الحياة، وإيغال العقيدة أو المبدأ أو التقاليد فى كيانه، فقد

(١) الشعر المصرى بعد شوقى: ص ١٠٦

(٢) قضية الشعر الجديد: ص ١٠٩.

ينساق إلى الاغتراب بوخز الضمير، أو يظل يصارع آلام الوطن الحبيب ، ولاشك أيضا ، أن البردُّونى استطاع أن يجعلنا نؤمن معه بوحدة الموضوع رغم تعدد صوره، وبوحدة القصيدة لا بوحدة البيت، بل أصبحنا نؤمن معه بمذهب علم النفس الذى يرى «أن القصيدة تتألف من وثبات لا من أبيات»[1] .

والقصيدة صور ثلاث: الأولى تسعة أبيات، بدايتها عنوان القصيدة" شعب على سفينة"حيث يحتشد فى الذهن تداعيات الرحيل والإبحار والقلق والتوتر لكثرة الراحلين، وتتحرك الرحلة فى عالم التجريد؛ لأنه الأقرب إلى حلم الثراء فى أحلام اليقظة المتاحة لهؤلاء الراحلين ، فالرحلة ضباب لأنها مجهوله النهاية، وطيوف لأنها موصولة بحلم أثير، وسراب لأن هدفها صعب التحقق، يقلع بها مصير الإنسان الهارب مخلفا إحساسه بالضياع وماضيه الفقير فى موطنه "التراب" والشاعر بهذه المقدمة الغائمة قد بث إحساس الرهبة الذى يعتمل فى ذهن الراحل ، ثم يلتحم فى هذا الذهن المستقبل المنشود والرحلة التى بدأت مخيفة ، فمن البيت الثالث إلى البيت التاسع، يخلط الأمل بمادة الواقع، ويستمد منهما لغته : الغنى، الرغاب، حكايا العائدين بالحقائب، الحلى والعطور والثياب، الجيوب والدراهم، وفى بيته السابع يظلل البردُّونى هذه الصورة المرئية " بالمونولوج الداخلى"، الذى يرتد بالذاكرة إلى الحكايا عن العائدين ؛ لقد لفتوا الأنظار، ودهشت بهم الأشياء العظيمة وغيرها: القصور والكهوف والشوارع والأبواب، وبنهاية هذه الصورة ، يكون الشاعر قد جسّد المجاهل المستترة فى خيال المسافر، الخوف من المستقبل، والضيق بالحاضر ، والطموح المتواضع لتغييره، والتأثر بثرثرات المجتمع عن الغربة الساحرة، وكانت عدته فى الرصد والتصوير : التجريد، واللغة الفصحى الدارجة، وأخيرا المونولوج الداخلى.

والصورة الثانية: تتألف من عشرة أبيات ، يستهلها الشاعر بإثارة شعور الخوف الذى بث ببداية الصورة الأولى، والذى يسبق اتخاذ القرار، ولم يحل الخوف دونه " ورغم خوله مضى" استقل المسافر سفينة الاغتراب، هاربا من غربته فى وطنه، فهى الدافع؛ لقد كان جائعا، ومذموما منعزلا؛ لفقره ومرضه "" حشاه ملجأ الطوى، عيناه مرتع الذباب" نهاره فراغ مقيت، وليله عذاب، والشاعر فى البيتين الثانى والثالث من هذه الصورة " حشاه " و" على الفراغ"" يستخدم أسلوب السينما " الارتجاع الفنى أو الخطف خلفا" تفسيرا لمعنى الغربة الداخلية فى الوطن، وكأننا نلمح هذا الراحل يشيع يمناه فى حركة عصبية حزينة ، حينما حنّ إلى وطنه وساورته نفسه البقاء ، وفكرة الفقر

---

(١) د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص ٢٨.

التى تولد الغربة مستوحاة من القرآن الكريم، الذى حث على السعى هروبا من الذل والفقر، وذلك فى قوله تعالى "إن الذين توفاهم الملائكة ظالمى أنفسهم قالوا فيم كنتم ؟ قالوا : كنا مستضعفين فى الأرض، قالوا: ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها؟"(١) وينتقل الشاعر من تصوير المسافر إلى رد الفعل الذى خلفه، باستخدام أسلوب المونتاج السينمائى، حيث ينتقل بين المناظر لدواع فنية، منها التفصيل والتفسير ، فلأن الراحلين فلاح وعامل وحجار وصاحب صنعة، تفتقده "أرض مأرب" وحقولها، ومصيف صنعاء "حدة" مصدر السياحة والنقاهة والجمال الطبيعى فى اليمن، يديره العامل اليمنى باقتدار، ويسأل عنه جبل "سمارة" الذى أمده بالحجارة ليبنى بيوت صنعاء الفريدة المميزة، ويفتقده "ميتم" النهر الذى بسطه ذلك الفلاح وفرشه خضرة ونضارا تحت سيقان الزروع ، ومازالت الربى تشرئب عطشى بعد رحيله ، تتنهد كمدا ؛ لأنها تستشعر أنه لن يعود، وكما جفت هى بدونه، سيجف هو بدونها، وفى هذا الحنين بين الأرض والإنسان تأصيل للعلاقة بينهما، وإيحاء عميق عفوى بضرورة البقاء فى الوطن ، وبنهاية هذه الصورة، يكون الشاعر قد رصد حالة التوتر والاضطراب التى تعترى المسافر ، وكيف يرجع الاغتراب البعيد عن الغربة القريبة، ويكون قد شخص من الطبيعة الصامتة أصواتا ومشاهد بديعة تحركت لتبنى خلفية مسرحية لرحيل المواطن، وكانت عدته فى الاستبطان والتنقل والتشخيص " الارتجاع الفنى، والمونتاج والحوار المنبعث من أسلوب الاستفهام، وأضفى واقعية على صدقه النفسى والفنى ، بذكر الأسماء المتنوعة، للحقول والمصيف والجبل والنهر"

والصورة الأخيرة : تضم عشرة أبيات ، تبدأ عنيفة فى تصوير وتتبع ذلك المسافر، ترمى به الأمواج المصطخبة إلى بلاد وجزر ، لقد أضنى الليالى وصارع الحياة واقتحم الصعاب، بصمت وتخبر عنه إنجازاته العظيمة ، يبنى ويشيد، ويضىء ولا يملأ عينيه إلا نور بلاده المشع من خياله ، ولا يقنع إلا بيته الفقير فى وطنه، وذلك المفهوم من وحى قوله" وهو على عيونها تساؤل بلا جواب" فهو فى تلك البلاد يعرف هدفه، لن يذوب فيها هانئا بعيشه، بل هو منعزل صامت ، على أمل العودة إلى بلاده غانما ، ويوحى الشاعر فى البيت السادس من هذه الصورة " لينحنى . . "والسابع" يضيفها . . "بأنه لم يعجز عن عمله الضخم بما يستحق، ليحمل حزنا دفينا على حزن الرحيل والشوق ، ليتحول هذا الاغتراب إلى " أرجوحة من الحراب" والسفينة التى أقلته بدءا

---

(١) النساء: ٩٦، وانظر فى تفسيرى الحافظ بن كثير والنسفى للآية الكريمة، (ابن كثير ٧٤٤هـ) مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه ص ٥٤٣، مصر، (النسفى: عبد الله بن أحمد) ج١، ص ٢٤٦، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٢م.

فى رحلة الثراء "المتوهمة "، هى السفينه التى أقلته إلى حتفه، لقد مات من البدء بمجرد اتخاذ قرار الرحيل، والشاعر قد أوحى بنهايته من قبل، التى دلت عليها أفكاره فى البداية "الضباب والضياع والسراب" كما دلت "الربوة " فى الصورة الثانية على موته "مسافر بلا إياب" فربما شهدت من قبل نهاية الغرباء عليها، والآن مات هناك؛ لأن السفينة تحولت إلى " زمن وأيام" والزمن والأيام يعدان حيث يكون الإنسان آمنا فى وطنه، وهنا مزج الشاعر باقتدار ومنطقية بين الاغتراب والموت، لجعلهما شيئا واحدا، وكانت عدته فى تشكيل هذه الصوره: السرد وبناء صور جزئية تقوم على الحركة والصوت ؛ ليتابع أهوال الرحلة "لحطه جزيرة، ويرتمى به عباب ، أضنى السرى وراع غيهب الذئاب ، أقلق الحصى"، كما استخدم التكرار والتكرار بالإضافة، ليوحى بمدى اتساع الحركة والتنقل : من قارة لقارة، أرحب الرحاب، كما استخدم التضاد والمقابلة: تساؤل بلا جواب،يضيئها ولا يرى ، يشيدها وهو الخراب، ليخلق المفارقه التصويرية بين الأشياء العظيمة التى يبنيها المغترب وانزوائه فى نفسه وحرمانه من حقه؛ ليثير مشاعر الإشفاق والعطف .

وإذا رجعنا إلى القصيدة مرة أخرى، وجدنا الشاعر ينتقل أحيانا من فكرة إلى فكرة دون رابطة منطقية بينهما، مع حرصه على الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة، كوثبته السريعة من البيت الثانى إلى الثالث فى الصورة الأولى: من مشاعر الضياع وواقع الفقر (التراب) إلى تخيل (الغنى) وكلا الشيئين عنصران فى شخص المسافر، وكذلك انتقاله فى الصورة الثانية من اتخاذ المسافر لقرار الرحيل فى البيت الأول إلى الارتجاع السريع والتصوير البشع لماضيه فى البيت الثانى "حشاه..، عيناه .. الذباب"، وإنما يقصد بهذا الانتقال تحقيق بعض المقاصد الرمزية من "إثارة عنصر المفاجأة، رغبة فى تقوية جانب الإيحاء، إذ إن إثارة صور مختلفة، وتقريبها للذهن فى وقت معاً، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة"[1]، ولقد عمد الشاعر أيضًا إلى خلق فكرة جديدة أوحى بها من خلال المفارقة التصويرية بين واقع الإنسان وغربته فى وطنه، واغترابه فى بلاد الآخرين، ففى الصورة الثانية يصف واقعه بطريقة عصبية حزينة، من "حشاه ملجأ الطوى، عيناه مرفأ الذباب، على الفراغ يبتدى، وينتهى دجى العذاب". وفى الصورة الثالثة نراه يخوض البحار والصعاب، ويخترق المخاوف والليالى عاملاً فى كل قارة يبنى ويشيد ويضيء، فالإنسان فى وطنه، من الدول الفقيرة المحتكرة من العالم الثالث، لا يجد الحافز للحياة والبناء، أسير الكبت والحكومات التى تقتل فيه الطموح بقتل حريته، فهو فيها أسير الفراغ والعذاب والجوع والذباب، وعندما يغادرها يتجدد فيه النشاط والملكات العظيمة، لمجرد بعض الإيحاء

(١) انظر: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٤٠١، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣م.

بإمكانية الحصول على الحافز وشيء من عرقه. وشيء من حريته، بهروبه من وطأة الظلم وبلاده الجامدة المتحجرة القلب، وقد عمد إلى لون من الحداثة الأسلوبية في بناء القصيدة، حيث جعل المطلع هو الختام "كهودج من الضباب". "والانتهاء بالبداية من خصائص الشعر الحديث"[1]، باعتبار أن القصيدة وحدة نفسية دائرية، مكتملة الروح والعناصر التى يشد بعضها بعضًا كالجسد البشرى.

ويتجاوز البردُّونى وحدة القصيدة إلى تحقيق نوع من الوحدة النفسية ووحدة الموضوع فى ديوانه "لعينى أم بلقيس ١٩٧٣م"، فصعدًا إلى الوحدة الديوانية" وهى من خصائص الشعر الحديث[2]، الذى يرى أن دفقات التجربة الشعرية الحديثة لاتصورها قصيدة أو أكثر، بل ديوان أو أكثر، فقصائد هذا الديوان تشكل بحيرة واحدة، تمتزج فيها معانى، الموت والميلاد، والحزن والضياع، والغربة والاغتراب، وكلها تصب فى معنى الحزن، وتتفجر منه بدائع الحزن الشديد الذى يسيطر عليه طيلة الديوان، فيبدو الحزن قبل وبعد كل فكرة، وينسحب على كل قصيدة، وإن حاول الخروج من هذا الحزن الدفين المنبعث من حالة الأسى العامة، التى سرت فى جسم العرب بعد هزيمتهم فى يونيو ١٩٦٧، فقد كان الشاعر ينتظر رد فعل قوى على الهزيمة النكراء والاستسلام المر، فلم يحدث، وصاحب هذه الأحداث الكبيرة الاضطرابات التى حدثت فى اليمن بعد خروج الجيش المصرى منه فى نفس العام؛ وهو مما شغل الشاعر عن التفاعل الواقعى مع الهزيمة؛ إذ تآمرت قوى استعمارية وعربية وداخلية عميلة لترد اليمن إلى حكم الأئمة ومن والاهم.. المنصرم بعد ثورة سبتمبر ١٩٦٢م، فصب الشاعر جام غضبه على تلك القوى، واستثار الشعب وآزر الثوار الأحرار فى ديوانه "مدينة الغد ١٩٧٠م" مع معالجة القضايا الاجتماعية الشائكة، والتى تسرب بعد كل انتكاسة وطنية أو قومية، ولما استبطأ انتقام المارد العربى من اليهود، أكب على ذاته يستشف الحزن الأسود كبقية العرب، فصبغت رؤيته الشعرية وتجاربه والأشياء حوله بالأسى والانكسار، هنا جاءت قصائده الخمس والعشرون فى ديوانه "لعينى أم بلقيس" من سنة ١٩٧٠ : ١٩٧٣م. لتحمل تلك التجربة القاسية.

وقد عمد الشاعر إلى إضافة بعض القصائد التى تنأى - فى اعتقاده - عن الحزن زمانًا وموضوعاً، كقصيدته "اعتراف بلا توبة ١٩٤٧م"، حيث كان كتبها فى مراهقته لأستاذه أيام الدرس و التحصيل رافضًا نصائحه بتجنب النساء، واستوعده أستاذه ألا ينشرها، والآن نشرها سنة

---

(١) انظر: د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص ٢٨، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧١م.
(٢) خصائص الشعر الحديث: ص ٢٨.

١٩٧٣م، وغاب عن البردُّونى أنه نشرها بعد موته لما اشتد به الحزن، وضمها إلى ديوان حزين، وحينها كان شاعرنا أستاذاً فى مدرسة دار العلوم بصنعاء، ولابد أنه آنس من بعض التلامذة شيهًا فى التصابى، ذكره بما كان منه مع أستاذه، فلم يجد رثاء لنفسه ولأستاذه أحلى وأصدق من هذه القصيدة، فأستاذه فيها حى يرى، يتكلم ويجاريه شاعرنا التلميذ فيغضب الأستاذ ليتمرد التلميذ، فالقصيدة تحية لراحل أيام أن كان حيًا قوياً، من هنا لا تعد خروجًا عن وحدة الحزن المخيمة على الديوان.

وفى الديوان قصائد عاطفية "امرأة وشاعر ١٩٧١م، صبوة ١٩٧٠م، اعتيادان ١٩٧٠، بعد الحنين ١٩٦٩م"، وكلها تموت فيها العلاقة العاطفية؛ لتجانس الأسى العاطفى وهجر الحبيبة مع الأسى القومى والوطنى، وفى الديوان قصيدته الشهيرة "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م" يتلازم فيها الموت والحزن، فالقصيدة معارضة، والمعارضة نوع من الوحدة مع الميت؛ لأنها استنهاض لرد لعله فى قضايا معاصرة ليس لها رد فعل، وتتولد من هذا التناقض المفارقة، وإذا قرأنا فهرس الديوان راعتنا العناوين التى تواكب الحزن:

"أنسى أن أموت، صنعاء والموت والميلاد، من منفى إلى منفى، إلا أنا وبلادى، صنعاء والحلم والزمان ، بلاد فى المنفى، عينة جديدة من الحزن، مدينة بلا وجه، يمنى فى بلاد الآخرين، صنعانى يبحث عن صنعاء ، مواطن بلا وطن .. فكلها توحى بالحزن وهى كذلك حزينة، وفى قصيدته "الفاتح الأعزل ١٩٧٢م" والتى قد يظن القارئ فيها الابتعاد عن الحزن، فالشاعر قد أعطى للحزن فيها قوة خارقة تستطيع قهر الموت وتشكيل الحياة والأشياء، حينما مزج الحزن بالزمن القاهر، وتعتبر القصيدة قمة حزنه وتشاؤمه فى الديوان، حيث يجعل منها ما يشبه اللغز خلال سبعة وثلاثين بيتاً.

٢ - وسائل الإيحاء الأسلوبية:

أ- المفارقة التصويرية :

وهى من سمات الحداثة فى الشعر المعاصر، إذ إنها وسيلة أسلوبية لتكثيف الإيحاء وتعميق الصورة، تقوم على "إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة"[١] التى يستلهم بها خيال الشاعر معادلاً نفسيًا وموضوعيًا لتجربته الفنية، حيث تستقطب المفارقة تركيز الذهن فى

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٨ .

المواقف الحادة، ومعادلا أسلوبيًا يتشكل في بناء القصيدة جملاً وكلمات مختارة، تبرز مدى انفعال الشاعر بالحدث، ومدى علاقة الحدث بالشاعر وطرف المفارقة الآخر معاً، وتأتي المفارقة التصويرية عند البردُّوني في شكلين اثنين: الأول: مستوحى من المفارقة الزمنية، والثاني: مستوحى من المفارقة المكانية.

ففي الشكل الأول، تهدر المفارقة التصويرية بعنصري الاندهاش والتحول، مما يولد شعوراً بالأسى، ويستولد رؤى خاصة للشاعر في طبيعة الحياة والناس، ويبرز جنوحًا إلى الضعف والاستسلام لسطوة الزمن، ففي قصيدته "صنعاني يبحث عن صنعاء ١٩٧٢" يوحي لنا بحزنه العميق، وافتقاده العاطفة مع الأشياء التي كان يألفها، وذلك من خلال بناء المفارقة بين "صنعاء" الماضي القريب "وصنعاء" الحاضر، فهي الآن مجرد عمارات جامدة لا تألف الناس، تنتشر كالقبور المزخرفة، طوابق من الإسمنت خرساء خاوية، غدا سكانها مثلها يتسمون بالجمود الروحي والقسوة الاجتماعية المتمثلة في جهل الجيران، والتخلي عن تأليف القلوب والعلاقات، وهو بذلك يستوحي في المتلقي معاني الأمان والوداعة والإلفة، من خلال عرضه لجانب المفارقة المظلم الذي يستولد ضداً له:

هذي العمـاراتُ العوالي ضـيّـعن تجوالي ، مجالي
حولي كأضرحة مزورة بألوان اللآلي
يلمحنني بنواظر الإسمنت من خلف التّعالي
هذي العماراتُ الكبارُ الخرسُ ملأى بالخوالي
أدنو ولا يعرفنني أبكي ولا يسألن مالي
وأقولُ من أين الطريق ؟ ومنْ أغبى من سؤالي (١)

فالشاعر حزين، يستنكر الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل(٢)، فصنعاء لم يعد بها الزمن حتى تلتهمها رياح التغيير إلى هذا الحد، ويندهش من سرعة التحول في طباع أهل "صنعاء"، فمنبع المفارقة نفسه النقية الشفافة التي راعتها مشاهد الجمود وآذاها تغير سجايا الناس، وأحاسيسه المرهفة التي اصطدمت بواقع مخز يتمثل في التلاع مجتمع "صنعاء" النقي بحجة الاتساع والعالمية والتطور الاقتصادي:

---

(١) صنعاني يبحث عن صنعاء ١٩٧٢م، لعيني أم بلقيس٥.
(٢) بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٧.

كـــانت لعـــــمى هاهــنا دار تحـــــيط بهـــا الــدوالى
فــــقــدت عـــمــــارة تاجـــر "هــندى" أبـوه "برتغـــالى"
وهــناك حـــــصن تـآمـــــر كـــان اســـمـه "دارالشـــلالى"
وهـــناك دار عــــــمــــالة كـــان اســمـهــا "بيت العبـــالى"
وهنا قـــصـــور أجـــانـب غـلف كـــنـــجـــار الموالى

فالأبيات تشع بالصدق المنبعث من صدق التجربة وبكارة التفاعل معها ورصد آثارها، وتجيء المفارقة لتبرز هذا الصدق الفنى فى أسلوب يقوم على التناقض، وقد استخدم أيضاً إحدى خصائصه اللغوية وهى ذكر الأسماء، ليضفى واقعية ذات روح، وكأنه يقف أمام تلك المنازل يشير إليها: كانت لعمى، تاجر هندى، أبوه برتغالى، دار الشلالى (أهل دين وتقوى)، بيت العبالى (أهل مال وأدب).

وينهى الشاعر هذه المفارقة بحقيقة أليمة فرضت على "صنعاء" والمدن العربية التى كانت زاهرة، إنها مدن خاوية من أهلها الأصليين الذين تحلت بهم زمناً، فكان اسم المدينة يبعث على راحة النفس واستلهام المعانى المثالية، فهو لم يصرح بالماضى القريب المشرق بالرحابة والنقاء، طرف المفارقة الذى تركنا نستلهمه، أما اليوم:

اليـــوم "صنعـــا" وهى مـــتـــخـــمـــةُ الديار بلا أهالى
يحـــتلّهـــا الســـمــــار والــغــازى ، ونصـفُ الرأسمـــالى
والــــسائح المشـــبـــوهُ والدّاعى وأصنافُ الجـــوالى
من ذا هنا ؟ "صنعـا" مضـت واحتلّـها كـــلُّ انحـــلالى

إن عامل الزمن فى هذه المفارقة قوى ومؤثر، رغم أنها "مفارقة بين طرفين كلبين معاصرين"(1)، وهو ما أراد أن يوحى به الشاعر من سرعة تغير الحياة والأشياء والناس فى هذا الحاضر.

وقد تأتى عند البردُّونى المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثى، ليضع "الحادثة الحاضرة فى غير مكانها التاريخى"(2)، بهدف نقد الواقع وإبراز مساوئه، وذلك بإسقاط الحاضر على الماضى،

---

(1) السابق: ص ١٣٨.
(2) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٤.

كإسقاط نمط حياة الإمام أحمد وولى عهده البدر وعلاقته بهما على زمن حياة الرشيد والأمين وعلاقة أبى نواس بهما، جنوحاً عن المساءلة والضغوط المتوقعة عليه، ودافع الإثارة لهذه المفارقة، إصدار الإمام مرسومًا بجلد باعة الخمور وشاريها سنة ١٣٧٩ هـ[1]، ليرتد البردُّونى بستميح التراث العذر، ويبنى مفارقة جزئية أخرى، بين ثراء الرشيد وولده واستباحتهما الخمور والقيان والمغانى، ولفقر أبى نواس وحرمانه ثم جلده على شرب الخمر، وهو ما كان يحدث تمامًا فى عهد الإمام أحمد، المعروف لدى مثقفى اليمن آنذاك، أنه كان مدمنًا للمورفين، يتعاطاه كلما تذكر قتله إخوته من أبيه للحفاظ على عرشه، أو تذكر قتله الإبادى لفئات الشعب المستيرة التى حاولت تصحيح الأوضاع بمنعه من سفك الدماء، وقد نصحه أطباؤه بضرورة العلاج فى إيطاليا[2]، يقول البردُّونى فى قصيدته "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ من ديوانه فى طريق الفجر":

ما ترى يا أبا نواس ؟ ترى الأكواب ملأى ، وتحتسى الحرمانا
تتشهّى مُدامةً لم تجدها فتغنّى خيالها الفتّانا
ملكٌ ، يرضع الدِّنان كما يهوى وأنت الذى تغنّى الدِّنانا
"والأمين" النديمُ بمنعك الخمرَ ، ويحسو ، وتنحنى ظمآنا

ولما ندم البردُّونى على مدحه الإمام وولده ولى العهد، أسقط حالته النفسية وأساه على أبى نواس، فى سلسلة المفارقة الكلية التى استدعى لها الشخصية التراثية:

كيف ألقاكَ يا أخا الكأس فى المدح ذليلاً ، ومطرقاً خجلانا
تسأل الصمتَ كيف حلّت قواليك من الذل والنفاق مكانا
أفترضى للفنّ أخزى مكانٍ؟ إن للفن حرمةً وصيانا [3]

وفى قصيدته ذائعة الصيت "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م"[4]، يصرح بطرفى المفارقة، ويستبطن ويستنتج وينتهى إلى الحكمة التى تلخص الموقف، ليشع الإيحاء رغم التصريح، بمكنونات أخرى من خلال الصخب الموسيقى الأثير، وتدافع الصور وتوالى الأحداث، ومنبع المفارقة هنا فكرة التناقض بين عروبة الأمس وعروبة اليوم، لقد اجتاح اليهود الوطن العربى،

---

(١) انظر: مقدمة القصيدة بقلم الشاعر، ديوان: فى طريق الفجر ١٩٦٧م.
(٢) انظر: د. عبد العزيز المقالح وآخرون: وثائق أولى عن الثورة اليمنية، ص ١٥٣، من حديث القاضى الإريانى الرئيس الأسبق ١٩٦٧ : ١٩٧٤م.
(٣) "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر".
(٤) ديوان: لعينى أم بلقيس ١٩٧٣م.

امتدادًا للصراع الأزلى بين الحق والباطل، ولم يتحرك العرب، وازدحمت الحكومات بخونة الأوطان، وأمس، انتفض المعتصم لليلى امرأة عربية تستغيثه، وأحرق أشهر قواده "الإفشين" لخيانته، ويلبس الشاعر طرف المفارقة الحديث لونًا ساخرًا من الواقع العربى الذى أدمن الكلام والخمول والافتخار العقيم. ليبرز الفارق الشديد بين موقفين للعرب :

يدمى السؤال حياء حين نسأله   كيف احتفت بالعدى "حيفا" أو "النقب"
من ذايلى؟ أما إصرار معتصم؟   كلا، وأخزى من "الإفشين" ماصلبوا
اليوم عادت علوج "الروم" فاتحة   وموطن العرب: المسلوب والسلب
ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم   نصدق .. وقد صدق التنجيم والكتب
فأطفأت شهب "الميراج" أنجمنا   وشمسنا، وتحدت نارها الحطب
وقاتلت دوننا الأبواق صامدة   أما الرجال، فماتوا .. ثم أو هربوا

ويخلص إلى ما يريد، إن العروبة الآن أخرى، لأنها تعانى التبعية والذل للقوى الاستعمارية":

عروبة اليوم أخرى، لا ينم على   وجودها اسم ولا لون .. ولا لقب
تسعون ألفاً "لعمورية" اتقدوا   وللمنجم قالوا: إننا الشهب
قيل: انتظار قطاف الكرم ما انتظروا   نضج العناقيد لكن قبلها التهبوا
واليوم تسعون مليونا، وما بلغوا   نضجاً، وقد عصر الزيتون والعنب
تنسى الرؤوس العوالى نارنخوتها   إذا امتطاها الى أسياده الذنب

وفى الشكل الثانى للمفارقة التصويرية، تقوم المفارقة المكانية بدور إيحائى فى بناء الصورة، ينوب عن دور الزمن فى الشكل السابق، فالزمن هنا يربط بين طرفى المفارقة، ويأتى الاختلاف من المكان، فالطرف الأول وهو الشاعر حى، بينما طرف المفارقة الآخر ميت فى قبره، ولكل منهما عالمه الذى يسبح فيه، ويمثل هذا الشكل قصيدته "رسالة إلى صديق فى قبره ١٩٨٣م"،[١] حيث ينقد الواقع السياسى والاجتماعى، ويتبرم من الحياة وقسوتها المادية، وحرص الناس على زخرفات الحياة ورنين الألقاب، ويغبط صديقه الميت على عالمه المتفرد الهادئ العادل، والموت الذى كان حياديًا فى بدء القصيدة، زاوجه الشاعر بالظلم، ليأخذ دلالة أعنف. فقد غدا الموت غير الموت، إنه

(١) ديوان: ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م.

يؤذى الأحياء ويظلم الحى، أما الميت فقد استراح، غدا الموت حدثاً، يغزو الحى فى طعامه وشرابه ووطنه وعالمه، ليبوه بموتتين وقبرين، موت النفس الشفيفة النقية والتى ماتت من الحى، وموت الوطن فى استبداده وتخلفه:

أنت فى البعد قريب، وأنا	فى غياب القرب مثلى فى ابتعادى
أنت فى شبرين من واد، أنا	خلف حتفى، هائم فى غير وادى
بعد أن مت، مضى الموت الذى	كان عادياً، ووافى غير عادى
صار موقتاً، عملة، مادبة	مكتباً، مسعى بسمى بالحيادى
فى التراتيبات دكتوراً وفى	غرف التعذيب نفسياً ريادى
ذلك السهل الذى تعرفه	بات سجناً لصقه سجن ونادى
أنت عند القبر ماه، وأنا	أحمل الأجداث طراً فى فؤادى
مت يوماً يا صديقى، وأنا	كل يوم والردى شربى وزادى
أنت فى قبر وحيد هادئ	أنا فى قبرين، جلدى وبلادى[1]

ويوحى البردُّونى فى بيته السابع بمأساة المثقفين فى أوطانهم العربية، لقد تساوى لديهم النادى والسجن، من كثرة تعذيبهم، وترددهم عليه، أما السهل الذى كان متسعاً، لم يبن فيه دار علم تنهض بالشعوب الجاهلة، أو مستشفى يعالج فيه الفقراء فأصبح الحى يئن بميتات متعددة فى قلبه، وقبور مفتوحة تحت قدميه، إنه يغبط الميت على كل شىء؛ لأن الحياة غدت موتًا بطيئًا للنفس الإنسانية، أما الظلم فقد غدا موتًا إباديًا بشعاً.

ب – التناقض :

ولأسلوب التناقض أيضًا دور أساسى فى تصوير التجربة والتعبير عنها ، والتناقض هنا، له صفة الشمول والكلية فى بناء الصور والقصيدة، وليس مجرد فكرة تساعد على إبراز المفارقة بين موقفين كان من شأنهما أن يتفقا ويتماثلا[2]، كما هو فى المفارقة التصويرية، فالتناقض ضدان يمتزجان، أو يتسلسلان فى غير منطق، ينم عن حالة الشاعر النفسية، حيث يندفع الخيال إلى شىء من العبث المنطقى الموائم لتلك الحالة المترسبة، التى انعكست عن تأملات عميقة فى الحياة

(١) "رسالة إلى صديق فى قبره" ١٩٨٣، "ترجمة رملية.."

(٢) بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٧ .

والأشياء، بلغت من العفوية استواء النقيضين معاً، كالموت والحياة، والخير والشر، "وأقوى الصور هي الصور التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها، وتربط مابين الأشياء البعيدة ربطاً، يحدث هزة في العقل والحس معاً"[1]، وسبيل الشاعر إلى ذلك الربط، هو المقارنة المبدئية بين المتناقضين، حيث "تتوالد الصور من تلك المقارنة، سواء أكانت بين أمرين متباعدين أو متقاربين ، والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل"[2].

فعندما يعتري الشاعر الإحباط، لشدة الضربات المتوالية خلال التاريخ على وطنه اليمن، تتولد فيه قوة للتغيير، وقوة يقين باستحالته فيستخدم التناقض ليفجر جوانب الإيحاء في علاقته بوطنه، وعلاقته بمجال تفكيره وذاته:

أذوب، وأقســـو كي أذوب، لعلني	أؤجج من تحت الثلوج صبـــاها
"لصنعا" التي تأتي وتغرب، فجأة	لتأتي وبجتاز الغروب ضحاها [3]

فظاهراً، يناقض الذوبان القسوة، ويناقض التأجج، وهذا يناقض الثلوج، هذا التناقض، صورة من إحساسه باستحالة التغيير، لأنه لن يكون بركانًا يتأجج تحت تراكمات التاريخ التي أطبقت كالثلوج، فأسلوب التناقض خلق صورة مبدعة، فيها مخاض العفوية، وتتضح العفوية أكثر في البيت الثاني، فيصور علاقته بذاته المفكرة، كطفل ساذج يرى ظاهر الأشياء، وهذا أيضًا تناقض مع البيت الأول الذي يستبطن الأمور في عالم المستحيل، فرؤيته هنا لا يدري سرها أو سر تحولها وتحول الأحداث، فوطنه يولد عظيمًا ويزول فجأة ليولد من جديد، ليظل في الظلام، هذا التناقض العفوي صورة "تدل على سذاجة كالطفولة الخالصة؛ لأنها تكشف برهة عن الفطرة التي تشف عن حالة لا شعورية أولية"[4]، وهو نزوع سريالي في رصد علاقة الشاعر بصورته وأسلوبه، ثم إن العمى المبكر للشاعر خلال طفولته المضيئة، وتردد النور خيالات مجردة في ذاكرته، لابد يتشكلان في صورة نقيضين لاستمرارية الظلام، ولابد أنه يرى صورة وطنه كصورته، دائمتي الليل والصمت، وإن تذكرا النور يومًا ما، وتلك وحدة عميقة وحلولية بين الشاعر ووطنه.

وهذه النزعة الطفولية السريالية، تمتد كثيراً في ديوانه "لعيني أم بلقيس ١٩٧٣م"، و"السفر إلى

---

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٧.
(٢) السابق: ص ٤٢٥.
(٣) الهاء، السفر إلى الأيام الخضر ..
(٤) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٧.

الأيام الخضر ١٩٧٤م"، ففي قصيدته "صنعاء" والموت والميلاد ١٩٧٠م، من الديوان الأول، يستخدم التناقض السريالي العفوي في صور عديدة، ليستخدمه "للمغايرة"، بمعنى "استخدام الكلام في معنى عكس معناه الأصلي"[1]، كرغبته التهكم:

كالشمس ، ماتت واقفةً　　لتعدّ الميلاد الأخضر
تندى ، وتجفُّ لكي تندى　　ونرفُّ ترفُّ لكي تصفر

وكرغبته في الاستخفاف بالزمن الذي يؤمل فيه اليمنيون الخير ،الرخاء واستقامة الحياة:

ولدت صنعاء بسبتمبر　　كي تلقى الموت بنوفمبر
لكن كي تولد ثانية　　في مايو أو في أكتوبر
في أول كانون الثاني　　أو في الثاني من ديسمبر

وقد يمزج التناقض بأسلوب التفضيل؛ ليأخذ طرفا التناقض مستويين متقاربين إلى جانب السببية، فالموت سبب الميلاد، وذلك زيادة في التهكم والاستخفاف اللذين نشآ من إحساسه الشديد بالأسى على حال بلاده:

وتموت بيوم مشهور　　كي تولد في يوم أشهر
ترمي أوراقاً ميّتةً　　وتلوّح بالورق الأنضر
وتظل تموتُ لكي تحيا　　وتموتُ لكي تحيا أكثر

وقد يستخدم التناقض والطباق للمبالغة، وذلك في وصفه لشهرة المتنبي:

من تلظّي لموعه ، كاد يعمى　　كاد من شهرة اسمه لا يُسمّى
جاء من نفسه ، وحيداً إليها　　رامياً أصله ، غُباراً ورسما[2]

ويستوحي من التناقض أسلوب "قلب الطباق"، وهو "إعادة الطباق بترتيب عكسي"[3] ليعبر عن حالة الفراغ التي تجعل الإنسان تائهًا عن نفسه :

أقدامه رؤوسه　　رؤوسه أسفله[4]

---

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٢٣.
(٢) "وردة من دم المتنبي ١٩٨٠م، ترجمة رملية.."
(٣) معجم مصطلحات الأدب: ص ٢٢.
(٤) فراغ ١٩٧٥م، وجوه دخانية .."

ويستوحي من التناقض أيضًا أسلوب "التناقض الظاهري" وهو "إبداء العبارة متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساسًا من الحقيقة"[1]، وذلك في قوله:

تحتضنّي أمواجُ هذا الليلِ في شَـرهٍ صمُوت
وتقول لي : مُت أيها الذاوي ، فأنسى أن أموت
ونعبُدُ ما بدأت ، وتنوي أن تفوتَ ولا تفوت
فتُبْعثِرُ أوجاعي ، وترغمني على وجع السّكوت [2]

فالموت قدر ليس بيد الإنسان، وتذكره أو نسيانه لا يقدمه ولا يؤخره، والشاعر "ينسى أن يموت" فنفى الظاهر عبث، ومع التأمل نجد أن شراهة المادية المسيطرة على أفكار الناس، أحالتهم إلى آلات متحركة ميتة النفس والمشاعر والضمير، وجعلت الموت مشاعًا لا يثير ذلك الحزن كثيرًا، لغدا الانسان في خضم المادية كالميت، لاكيمة له حياً، إذن فللقضية أساس من الواقع والحقيقة، باعتبار أن بداية المسلك المادي، موت للمثالية في روح الإنسان، كما عرج الشاعر على الطباق اللفظي وتناقض المعنى؛ شره، صموت – أن تفوت، ولاتفوت – وجع، السكوت.

جـ- الحذف والإضمار :

حيث يلجأ الشاعر إلى "إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي؛ ليثري الإيحاء وينشط خيال المتلقي"[3]، وقد يشكل هذا الحذف الصورة بعنصر الدهشة والمفاجأة ، كحذف البردّوني ظرف المكان ، وهو إجابة متوقعة في الحوار ، ثم تأخير الفاعل في البيت الثاني :

من أين يا جدرانُ ؟ يا خبرةً لزوّق التمويتَ والفلسفه
مِن ها هُنا ، أو مِن .. وتجتازُنا من قبلِ أن نجتازها الأرصفه [4]

فجملة "وتجتازنا.. "مقطوعة تمامًا عما قبلها، فقد أدخل الشاعر في الحوار حركة مفاجئة، فانتقل إلى الجملة الثانية قبل أن تتم الأولى"[5]، فاجتياز الأرصفة العابرين، هو طريق الهاوية الأوحد الذي تفرضه الحكومات العميلة على شعوبها، وقد تتجادل هذه الشعوب في مصيرها فيما

---

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٣٨١.
(٢) «أنسى أن أموت ١٩٧١م، لعيني أم بلقيس».
(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٥٧.
(٤) «أمام المفترق الأخير ١٩٧٥م، وجوه دخانية ..».
(٥) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٤.

بينها، ولكنها كالجدران الصماء تستحسن الزخرفة حتى زخرفة الموت المعد لهم.

ويستخدم "الحذف والإضمار" استحياء وتعففاً فى بنائه القصصى، وترفعاً عن ذكر الرذيلة، مكتفياً بالإيحاء بها:

ودعته ضحكتُها لهمّ وعاده "خور" النّعامه
ودنت كأجنى كرمة تلهو بنهديها أمامه
وأراد .. فاستحيا علىّ شفتيه مشروعُ ابتسامه [1]

لقد حذف تكملة جملة "وأراد" "ووصلها بجملة أخرى تنقضها، فالبطل بعد أن تهيأت له سبل الرذيلة بعد أن كان قد أعد لها عدتها، يستحيى الآن من مجرد ابتسامة، وذلك ليرتقى بالمجتمع إلى الفضيلة.

د- التكرار :

ويستخدم الشاعر أسلوب التكرار؛ ليحيط بأفكاره، وليبرزها فى شكلها الأثير، حسب ما تقتضى تجربته الفنية، فالتكرار إلحاح لفظى، ينم عن طرق الخيال للفكرة والمعنى بأكثر من طريقة لغوية أو أسلوبية؛ ليهتدى إلى مستوى إيحائى مكثف، يعادل صورة التجربة، وتتعدد عند البردونى صور التكرار:

لقد يستخدم "تماثل النهاية والبداية تماثلاً عكسياً"، وهو نوع من التكرار البلاغى التراثى، حيث ينتهى فيه الشطر الأول بما يبدأ به الثانى"[2]، ليوحى التكرار بالمفاجأة السريالية، التى استولدها الشاعر بالتشبيه صورة متكاملة:

أما كتكتْ ساعةٌ فى الجدار ؟ جدارٌ بلا ساعةٍ كتكتا [3]

فقد تحول الجدار إلى ساعة ليصبح التشبيه على سرعة الزمن وانتهاء الأشياء والحياة اكثر اتساعاً من الساعة آلة الزمن، الذى تمثل فى الأشياء العفوية المحيطة بالإنسان كالجدار، ومن حداثة الصورة، التكرار الموسيقى الناشئ من الفعل؛ كتكت" وتكراره، بمعنى الإكثار من الكلام فى سرعة"[4]، من

---

(١) "بين أختين ١٩٦٨م، مدينة الغد".
(٢) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٥
(٣) "لعيني أم بلقيس ١٩٨١م، ترجمة رملية ..".
(٤) المعجم الوسيط: ٧٠٨.

اسم الصوت المنبعث من دقات الساعة، حيث زاد تكراره حدة الإحساس بمرور الزمن، من تكرار حروفه بانتظام، وهذا النوع من التكرار "التماثل العكسي" تراثي جاء في شعر المتنبي، يقول في مدح كافورالإخشيدي سنة ٣٤٦ هـ:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده [١]

وقد يستخدم التكرار للتهكم والاستخفاف من سلبية شعبه الذي يترقب خلف كل كبوة هو سببها انطلاقة وطنه إلى الميلاد والتقدم، والشاعر كثيراً ما يطرق هذه الفكرة، ويصوغها في أبنية موسيقية عذبة تتوافق وتتناغم، ويضفي عليها الطباق ثراء المعنى:

تندى وتجفُّ لكي تندى وترفُّ ترفُّ لكي تصفر
وتظل تموت لكي تحيا ولموتُ لكي تحيا أكثر [٢]

فالندى والرفيف عكس النتيجة التي ارتآها الشاعر: الجفاف والاصفرار، والموت عكس الحياة.

وقد يتكرر عنده الأسلوب كاملاً ؛ رغبة في الإفاضة والتفريغ، والتوسع في شرح فكرته، ليكرر أسلوب التكرار نفسه، وتتكرر الكلمة بتدريج بين الترقي والانخفاض، فمثلاً: طاغ، أطغى من اسم الفاعل إلى اسم التفضيل من جنسه، أو من ضده مثل: باد، أخفى، أو تكرار الكلمة نفسها: سجن، سجن، - منفى، منفى، أو تكرار المفردة بمثناها: وحش، وحشين:

بلادي من يدي طاغ إلى أطغى إلى أجفى
ومن سجن إلى سجن ومن منفى الى منفى
ومن مستعمر باد إلى مستعمر أخفى
ومن وحش إلى وحشين وهي الناقة العجفا [٣]

ويكرر أيضا أسلوب الطباق القائم على التناقض؛ إلحاحًا على الصورة، وإثارة لمعنى فقد الإحساس بقيمة الحياة في بلاده، وتكثيفا للإيحاء بحرارة البقاء فيها رغمًا عنه، لأنه لابديل عنها، فالبلاد واحدة في ظلمها:

---

(١) ديوان المتنبي: ص ٤٥٤، دار صادر، بيروت ١٩٦٤م.
(٢) «صنعاء والموت والميلاد ١٩٧٠م، لعيني أم بلقيس».
(٣) «من منفى إلى منفى ١٩٧١م، لعيني أم بلقيس».

تلياتي كمُوجعاني ، وزادي   مثل جوعي ، وهجعني كهادي
وكؤوسي مريرةٌ مثل صحوي   واجتماعي بإخوتي كانفرادي
والصداقاتُ كالعداوات تؤذي   فسواءٌ من تصطفي أو تُعادي
إنّ داري كغربتي في المنافي   واحتراقي كذكريات رمادي (١)

فلأن علاقة الشاعر بوطنه علاقة معقدة، يتناسق إلحاحه على الصور مع عاطفته المعقدة المتناقضة، ولذلك أتاح لهذه الصور من خلال التكرار " سياقًا فكريًا ثريًا، بحيث استوعب هذه الأجزاء المتمايزة المتعددة، في وحدة تفسيرية كافية لتنوير موقف الحزن"(٢)، من خلال طبيعته المتعارضة، والتي واءمها أسلوب الطباق المسترسل في أسلوب التكرار.

وقد يكرر كلمة لتبدأ بعدها صورة جديدة، كتكرار اسمي الإشارة "تلك أو هذي" في بداية كل شطر ست عشرة مرة خلال سبعة أبيات، وذلك في وصف صديقاته الحبيبات "قصائده":

تلك بنيــة، وهذي نبيــد   تلك قمحية تشع اخضرارا(٣)

وهذا النوع من التكرار كثير في شعره.

وقد يضطر إلى التكرار تحت إغراء التجاوب الموسيقي المندلع لتشكيل الصورة، وهذا الاضطرار مرتبط بخاصيته اللغوية في الاشتقاق والتوليد، فلكي يكرر "الذات" يشتق منها الفعل "ذيت" للتعبير عن رحلته التي يخوض بها المجهول، ويمزج التكرار بالطباق:

توحّدتُ بالعالم المستحيل   لأجتازَ "ذاتي" ومن "ذيّتا"
هناك يرى "الحبُّ" ماذا "يُحِبّ"   ولا يملكُ "المقتُ" أن "يمقتا" (٤)

ففي بيته الثاني التكرار والطباق، بين الحب والمقت.

---

(١) "إلا أنا وبلادي ١٩٦٩م، لعيني أم بلقيس".
(٢) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط١، ص ٢٤٩، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٨٥م.
(٣) انظر القصيدة: الصديقات ١٩٨٢م، ترجمة رملية لأعراس الغبار".
(٤) "للشوق زمان آخر ١٩٨١م، ترجمة رملية ..".

٢- أدوات التعبير الأسلوبية:

أ- الجملة الفعلية :

يؤثر البردُّوني الجملة الفعلية في بنائه الأسلوبي، لتشكيل صورة تجربته الفنية، وذلك لخصوبة الفعل وطواعيته للخيال، لاشتماله على عنصري الحدث والزمن، والشاعر يرتكز على العلاقات المألوفة بين الفعل والاسم والحرف، ثم بين التركيب والتركيب، ليخلق علاقات مجازية شديدة الحساسية، تولد من ذات الشاعر المبدع، تؤلف بين أنسجة العالم الإنساني المنعكس في تلك الذات، "فتركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فالعلاقات القائمة بينها تثرى العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فالنحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا في العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر"(١)، فالأسلوب بوصفه صورة تتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة، "ارتبط بمفهوم عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم، من حيث كان نظما للمعاني وترتيبا لها"(٢)، والشاعر حينما يختار من بين الأفعال والجمل فعلا وجملة، فإنه يخضع لضغط رصيدها المعجمي في ذاكرته، التي تدفع بهما محملين بشحنات نفسية عميقة، شديدة الخصوصية بنفس الشاعر، ولذلك "فإن الترتيب في الأسلوب والنظم والتراكيب انعكاس حقيقي وصادق لترتيب المعاني في النفس، مما يحقق الأداء النفسي الصادق في الأعمال الأدبية والفنية"(٣).

فالبردُّوني عندما يصور تأثير الإعلام العربي في الإنسان العربي، يستخدم الجملة الفعلية أداة أسلوبية رفيعة، تبدأ عفوية مألوفة، يمزجها بالتشخيص لخلق شخصية حوارية، لترتاد الجملة الفعلية آفاقا رمزية رحبة، تقوم على الدهشة والمفاجأة، فالشاعر يشخص "صنعاء" ضيفته في فندق أموي، يستمعان إلى نشرة الأخبار:

طلبت فطور اثنين ، قالوا بأنني	وحيد ، فقلت اثنين ، إن معي "صنعا"
أكلت وإياها رغيفاً ونشرة	هنا ، أكلتنا هذه النشرة الأفعى (٤)

---

(١) د. محمد عبد المطلب: بين البلاغة والأسلوبية، ص ٥١، مكتبة الحرية بجامعة عين شمس، القاهرة. وانظر: دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، طبعة المنار سنة ١٩٥٩م، ص

(٢) بين البلاغة والأسلوبية: ص ٣١ .

(٣) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ١٦٤، دار المعارف بمصر ١٩٦٢م.

(٤) اصنعاء في فندق أموي ١٩٧٧م، السفر إلى الأيام الخضر.

فالجمل الفعلية فى البيتين خمس، بدئت بالفعل الماضى البسيط: طلبت، قالوا، فقلت، أكلت، أكلتنا، ولكن كثف الموقف بتلك البساطة والعفوية، فالماضى محقيق مؤكد للحدث المنتهى الذى عاناه الشاعر وصوره، وكان من الممكن أن يستخدم أفعالا وجملا أخرى، ولكن التجربة تأبى إلا أن تتمثل فى صورة مثيلة لها صدقا وأسلوبا وترتيبا، لقد حقق الشاعر بالفعل "أكل" تراسل الحواس، حيث جعل ما يسمع طعاما، دلالة تأثير المسموع فى مجرى دم الإنسان أكثر من المأكول، لأن المسموع يؤثر فى النفس والعقل والمعدة، كما حقق بنفس الفعل "أكلتنا" تشخيصا سرياليا مفاجئا، أقرب ما يكون من عالم الأشباح والخرافات، لقد تحول المسموع "النشرة" إلى أفعى ضخمة، " أكلت الشاعر ووطنه.

وليصور الانفعال والضيق والغضب على وجه وطنه عندما يصارحه الشاعر بحقيقة المأساة التى ينزلق إليها، يستخدم الجملة الفعلية، فأول ما يبق إلى لسان الغاضب بعد صمت حائر هو الإنشاء، ويناسب الوطن هنا "الأمر" فى الفعل "اسكت"، حيث كرره الشاعر خمس مرات على لسان وطنه الذى بلغ من الضيق رفضه لكل نقد يوجه إليه، يرفض اعترافاته بالعزلة التى ضربها على نفسه، لتفجرت المرض والجهل فى أوصال المجتمع، وفقد الوطن إياه»، لفقد الشاعر وشعبه فيه ولاءه وروحانيته:

أين انطفت عيناك ؟ اسـ ـكت .. أين جبهتك الأبيه ؟
اسكت .. أتبتدعين يوما جبهة أعلى طربه ؟
اسكت .. وجعت إلى التعقل ، لا أريد العبقربه
اسكت .. ولكن، لست من أبطال تلك المرحيه
اسكت .. لأن الجو أحجار ، حلوق بربربه [1]

وفى القصيدة نفسها يشكل بالجملة الفعلية المبتدئة بالفعل المضارع صورة الصمت، ليعبر بالمضارع عن استمرارية تأثير الصمت والعزلة، لقد غدا الصمت هو الحركة الوحيدة فى الحياة:

يطفو ويركض ، يمتطى عينيه ، يسقط كالمطيه

ويخوض الشاعر بالجملة الفعلية صورا غائمة، مكللة بالغموض المشع. ويقوم الفعل المضارع بدور المتأنى الذى يجتلب استطالة النظر والتفكير، فهو يعبر بدقة متناهية، عن علاقة الإنسان الخفية بالجمع الإنسانى المحيط به، ومدى تأثر الإنسان ببيته، لقد غدا "اللمح" يسند إمكانية الرؤية من

(١) الهدهد السادس ١٩٧٤م السفر إلى الأيام الخضر.

ذلك الجمع، ونصاب العين برماده، وغدا "الالتفات" يستند على ذلك الجمع، فتشتت الإنسان تحت قسوته وضياعه، بل اجتمع شتاته تحت إرادة الجمع المدمرة:

يحتسى من رماد عينيه لمحى ... يرتدى ظل وكبته الشفانى
تحت سكينه تناءى اجتماعى ... وإلى شدقه تلاقى شتاتى [1]

لقد أخر الشاعر الفاعلين: لمحى، الشفانى، عن الفعلين المضارعين: يحتسى، يرتدى، وبين الفعلين والفاعلين شبه الجملة الذى عمق فى الصورتين جانب الإيحاء، بمدى حتمية التصاق الإنسان بمجتمعه وبيئته، وهذا التأخير، يتيح للقارئ أن يستجمع الصور الجزئية قبل بلوغ الفاعل، كالصورة المنبعثة من تراسل الحواس فى الشطر الأول، حيث جعل الرؤية "اللمح" من مدركات الذوق "يحتسى"؛ ليمعن فى تغليب الإحساس بتأثير الجمع فى الفرد، وكالصورة المنبعثة من التشخيص فى الشطر الثانى، وفى البيت الثانى: أخر الفعل والفاعل المتطابقين المتناقضين: "تناءى اجتماعى"، "تلاقى شتاتى"، وقدم عليهما شبه الجملة المتعلق بالفعل، ليمهد للصورتين القائمتين على التناقض، بين تفرق شمله ونفسه تحت قسوة الجمع، وإحساسه بالوحدة ولكن إلى حيث يدمر ذلك الجمع الإنسان.

ولا شك أن هذا التنويع المنظم فى تشكيل الصورة بالجملة الفعلية، بين تأخير الفاعل عن الفعل وتأخير الجملة عن المتعلق ثم التطابق والتناقض بين الفعل والفاعل، قد أعطى الصورة الكلية نمطا عاليا من الترتيب والنظام اللذين يدلان على عبقرية ذهنية فى إرسال أجزاء الصورة ضمن وحدة نفسية عميقة، وقد ساعد هذا الترتيب على فهم الصورة وأجزائها رغم تغليفها بالغموض.

ب- التشبيه :

ويستخدم الشاعر أسلوب التشبيه، ليؤلف من التقاء طرفيه أو صورتيه، صورة حية تتآلف ومطلبه النفسى "الراغب فى أن تكون الصورة الأسلوبية متمشية مع الشكل المعنوى"[2]، فالتشبيه، إبراز فائق لأجزاء صورة التجربة، وإيحاء بالتوضيح والشرح، وهو فى الحقيقة تبسط الخيال فى استفاضة التناقضات التى تتوالد من اصطدام صورة التجربة بالواقع، فيعمد الشاعر إلى أسلوب

---

(١) «السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤م، السفر ..».

(٢) د. عبد الرءوف أبو السعد: مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى، ط١، ص ٣٧٨، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥م.

التشبيه، الذى يتضمن معنى الشرح والتمثيل، ولذلك ، "فبلاغة التشبيه فى أنه ينقل الذهن من شىء إلى آخر طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا، قليل الخطور بالبال ، أو ممتزجا بقليل أو أكثر من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واعتزازها"(١)، لأنه بالرغم من رسم التشبيه حدودا فاصلة بين صورتين لا تلتحمان، يبرز تفوق الخيال فى رصد العلاقة بين الشاعر والصورتين، وكيفية التناغم بينهما وفق عاطفة عنيفة وخاصة، وكونه امتلك القدرة على الإقناع بعفوية تلك العلاقة، فقد امتلك الخيال العبقرى، وآمن بأعظم مهامه كشاعر، "فمهمة الشاعر هى فهم النموذج أينما يراه، وبناء إحساسه الفنى بشكل شعرى، بحيث يمكن من خلال نظرية الشمولية أن يقنعنا بحقيقته"(٢)، حتى فى إطار التشبيه الجزئى البسيط.

وقد جاءت تشبيهات البردُّونى فى صور ثلاث:

● **الأولى**: تشبيه جزئى بسيط ذو طرفين حسيين، يترقى بهما الشاعر شيئا فشيئا، ليغلب الطرف الحقيقى المثير لحالة التشبيه على الطرف المخزون فى الذاكرة، فهذه امرأة عاقر اعترتها هزة الأمومة عندما رأت وتعلقت طفلا يصحب أباه فى سفر، فتمثلت فيه أبناءها الوهميين الذين تتمنى إنجابهم:

ما اسم المحروس ؟ أجب يا ابنى   "نعمان" ، كجد الأجداد
عيناه كعينى "عائشة"   خداه ، كخدى "عباد"
لمه يفتر كثغر "لمى"   زنداه ، كزندى "حماد" (٣)

فقد نسبت الطفل بدءا للأصل الذى افتقده صغارها وهو "الجد"، إذا تذكرنا أن من حالات العقم الوراثة، ثم رأت فى الطفل ما طغى على الشكل المتوهم فى خيالها، فاقتسمته على الأربعة، فترقى من مجرد شبيه إلى "أصل" تتوق إلى مثله، وهذه طبيعة الأنثى أما أو عقيما، ويلون البردُّونى صورة التفاؤل عند الأم بذكر الأسماء، التى توحى بأن الأبناء فى انتظارها فى البيت.

وللشاعر من هذا التشبيه الحسى، ما وقع لبه تحت وطأة غضبه، فجاء التشبيه شديد الحسبة والجمود، بهدف التحقير والتوبيخ، الذى انصب على مسئول البلدية فى صنعاء، لما رأى إزالة

(١) د. عمر الدسوقى: النابغة الذبيانى،ط٦، ص ٢٤٦، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٥م.
(٢) الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابى وآخرين، ص ٤١.
(٣) «أم فى رحلة ١٩٦٧م، مدينة الغد».

بعض المنازل لعدم صلاحيتها، فاضطر لطرد سكانها، لقد شبه المشول والمطرودين بلا ذنب "بالطين"، بل شبه المساكين دون إرادته بالمهملات التي تكنس":

وكنستهم تحت النهار كطينة تجر طينه (١)

● والصورة الثانية من التشبيه : تشبيه طرف مادى محسوس بآخر تجريدى، وأغلب ما يكون ذلك عندما يوحى الشاعر بحتمية الأوضاع الرديئة، واستحالة دفعها، مما يثير فى الإنسان رغبة التمرد مع غريزة مسايرة الحياة المادية، ،والتجريد يناسب تلك الحتمية، فهو وإن كان يدرك، فمن المستحيل أن يتفاعل الشاعر معه، فيصور البردُّونى هذه المعانى فى قصيدته "لص تحت الأمطار ١٩٧٣ م"(٢)، حيث يترصد تحول الإنسان "اللص" فى عالمه المادى المجبر عليه، إنه يشبه "دربه" المادى، ويشبه "أمسه" الكئيبة، وكلاهما: الدرب والأمسة، سيخوضهما حتما:

حسناً كف المطر الهامى وبدأت كدربى أتعفن
وأخذت كأمسى اهمى أترمد، أدمى، أتعجن

● والصورة الثالثة من التشبيه: التشبيه المركب، حيث يشبه صورة بصورة، التماسا لدفء ما بينهما يفيض عليه بعاطفته، ويرعى ميلاده بخياله، "فالصورة المفردة قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى صورة أخرى، وأن الصورة النهائية ليست فى إحداهما أو فى مجموعهما، بل فى شيء ثالث، يتولد بينهما(٣)، هذا الشيء الثالث، هو الصورة المثالية التى تخلقت فى ذهن الشاعر عند اضطرام التجربة، ووافقت الصورة الأسلوبية المكتوبة، فالبردُّونى فى قصيدته المطولة "مأتم وأعراس، ١٩٦٣ م" يقف أمام اليمن فى فترة انتقاله السريعة من حكم الأئمة المظلم إلى إشراق عهد الثورة ليشبه العهد الماضى وصمت الشعب بالخيول العاديات تمضغ اللجم:

والدجى يعلك السكون ويعدو مثلما تعلك الخيول الشكائم (٤)

فيبدو أن الشاعر خرج بهذا التشبيه من ربقة السياسة إلى ذاته وواقعه خلف العمى، فتشبيه الظلم الإمامى ببهاء الخيول الجامحة لا يناسب الموقف، بل يناسب مطلبه النفسى فى عدم الشكوى من العمى، فالتشبيه يوحى بتملك الليل من الشاعر، وأن له فى الليل الدائم حياة خاصة ورائبة

---

(١) «مفتاح العمران ١٩٦٧م، مدينة الغد».
(٢) ديوان: السفر إلى الأيام الخضر.
(٣) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى، ص ٢٠، دار المعارف بالقاهرة.
(٤) «مأتم وأعراس ١٩٦٣م، فى طريق الفجر».

كالحلم، تمرح فيها أفكاره، وتتحرك صور الحياة نقية، فالسكون الذى يؤلمه من العمى، غدا فيه صوتا يشع بالتمرد والرضا فى آن معا، كصوت احتكاك اللجام بأسنان الخيل، فقد حول الشاعر الليل إلى حركة عنيفة فى الضوء، وحول السكون المحزن إلى صوت أثير بصور خلجات النفس، وبذلك استطاع أن يولد بين طرفى التشبيه المتناقضين طرفا حبيبا لديه، يلح على الميلاد لأنه ممزوج بعاطفته الخاصة، التى أفاضت على أجزاء صورة التشبيه.

وقد يخفق البردُّونى فى هذا التشبيه المركب، عندما يتجاوز وجدانه، ويتعثر خياله فى ترهات المدح الذى لا يجيده، كقوله مادحا .. "البدر" ولى العهد فى زمن الأئمة:

وتجاذبتك هضابها وسهولها   شغفاً كما جذب الفقير الدرهما (١)

وفى القصيدة ذاتها يكرر أداة التشبيه "كأن" سبع مرات بين صور تشبيهية مركبة، ويكرر "كما" أربع مرات، وقلما وجد عنده تشبيه ضعيف كالتشبيه السابق.

جـ الاستفهام :

● يرتبط الاستفهام بثورة العقل بحثا عن الحقيقة الكامنة خلف حركة الحياة فى هذا الوجود، لأنه الأسلوب الذى يصاحب الإنسان فى تأملاته الكونية العميقة، وينوب عن الإنسان فى فرض نفسه، لسبر أغوار النفس الإنسانية، ولتفسير ظواهر الكون والطبيعة وعلاقات الناس، وتمايز البعض دون البعض، ومفهوم أسلوب الاستفهام من هذا المنطلق، استطاع شاعرنا أن يوظفه فى شعره، ففى قصيدة "سيرة للأيام ١٩٦٨ م" استخدم الاستفهام ثلاثين مرة، خلال أربعة وثلاثين بيتا، وكلها أسئلة تخترق طبيعة الأشياء، بحثا عن الأصول والأسباب، يستهلها الشاعر فى أسلوب الحوار مع صديق، بالسؤال عن الضحى، أهو ضحى الأمس، وهل ترتديه العشايا "الوقت من غروب الشمس إلى العتمة"(٢) لتعود نهارا؟ ورغم ظلمة العشايا فإنها صبح الكفيف الذى يرى فى الظلام بضعف شديد، وهل يعرف الكفيف سر العمى أو الإبصار؟:

يا صديقى.. الحنين .. من أين تدرى؟   كيف عاد الضحى ؟ وأين توارى ؟
أتراه نهـــار أمس المولى ؟   عاد أشهى صبا ، وأسخى انهمارا ؟
هل رماد الضحى يحول رداء   للعشايا ، لكى يعود نهارا ؟

---

(١) «الربيع والشعر ١٩٥٥م، من أرض بلقيس».
(٢) المعجم الوسيط: ص ٦٢٥.

العشايا صبح كفيف يدلى شوقه من رماد عينيه نارا
يا صديقى .. وهل تعى كيف أغفى جمر أجفانه ؟ وكيف أنارا ؟ (١)

وعلى ذلك القصيدة، عن أزلية الشمس والربيع والحقول والرياح وثبات الكون رغم تغيراته، وضعف الإنسان، ويرى البردُّونى أن هذه الأسئلة تندلع من فطرة الإنسان المستيرة، فهى دليل التفكر والمغامرة، تركض خلف كل إدراك:

كيف نغضى ؟ وللسؤالات ركض تحت أهدابنا ، بخوض الغمارا ؟

* ويوظف أسلوب الاستفهام لإثارة التنبيه وإحداث عنصر المباغتة فى التصوير، وذلك من خلال غرابة السؤال، أو عدم توقع الإجابة، وقد تحقق التنبيه والمباغتة فى بناء الأسلوب القصصى، وفى استدعائه للشخصية التراثية، ففى قصيدة "ذهول الذهول ١٩٦٤ م"(٢) يصور فى بناء قصصى ذكريات جارة حسناء فى خيال شاب عاطفى، يلملم حديثه النفسى بعد رؤية بيتها طللا مهجورا، وهذا المونولوج الداخلى "يستدعيه بالاستفهام، الذى يتيح له استدعاء المواقف التى استأثرت به دون أن تجره الذكرى إلى خوض التفاصيل التى قد تستقطب طاقته التصويرية، فالاستفهام هنا أداته إلى التركيز، بالإضافة إلى كونه عنصر تنبيه فى المونولوج الداخلى، يضيء تلك المواقف، والشاعر عندما هم باستدعاء ذكرى جارته الحسناء، كان فى حاجة إلى استدعاء الحكاية التى توارت قليلا فى حكايات الحياة الكثيرة، ليستخدم أيضا الاستفهام:

وكيف ؟ ينزل إليها إذا تثاءب الباب ، وأومى الدخول
ماذا ؟ إذا لاحت له فجأة وأنكرته ، واحتمت بالأفول

لقد وظف البردُّونى الاستفهام فى هذه القصيدة أربع عشرة مرة، خلال أربعة وثلاثين بيتا، وهذه منها، حيث تتعدد معانى الاستفهام عند استدعاء مواقفه المؤثرة مع جارته الحسناء بين الإيحاء بالرغبة العنيفة ووصف الجمال الحسى :

لكن ، أتدرى أن أشواقه كما تكب العاصفات السيول ؟
ألا ترى أن اختلاجاته أمامها شهق الحريق الأكول ؟
من ذا ؟ وإذ لاحت رماه إلى شموخ نهديها الخيال العجول

---
(١) "سيرة لأيام ١٩٦٨م، مدينة الغد".
(٢) "ديوان: زمان بلا نوعية".

كـيـف يناجـيـهـا ؟ ألا تـنطوى | أحـرفــه تحت اصـفــرار الذبول ؟
مـــاذا يلاقـى ؟ شـــعلة بضـــة | من الـصـــبـــا والكبـــرياء الملول
فى أى زاه من نـهـــــاويلـهـــــا | يرسـو ؟ وفى أى اخـضـرار يجـول ؟
يلحله عن بعـضـهـا بعـضـهـا | فـما الذى يغوى ؟ ومـاذا يهول ؟ (١)

* وقد يستدعى بالاستفهام الشخصيات التراثية، عندما يترقى بشعره المصور قمة معنوية ترتبط بملخور تلك الشخصيات، فالاستفهام هنا يحقق مفاجأة تعمق الصورة بعد إدراك ارتباطها بالشخصية المستدعاة، ففى قصيدته "مكتبيون والبطل والشاهد ١٩٧٧م"(٢)، يصور تبعات الحكومات الفاسدة، حيث تولى المناصب الهامة لانتهازيين يتلونون بكل وجه ممكن تحقيقا لمكاسب خاصة من أفراد الشعب، وليحاكى هذه الحالة المتردية وانعكاسها فى نفسه، يخلط بين الأساليب المختلفة: كالتقرير والأمر والنداء والاستفهام:

يشـتـهى المسئول وجهين معـاً : | وجه شيطان ووجـهـاً من ضـراعـه
أشـتـهى عـشرين ، عنـدى واحـد | كـرر الموجـــود فى دار الطبـــاعـه
(سـيف) مـا يلهـيك ؟ انطق مـرة | أزمة فى البيت ؟ أبيات مضـاعه (٣)

ففى البيت الثانى جاء الأمر "كرر" لإثارة الضحك بقصد السخرية والتخفيف من حدة الموقف، فالأسلوب محاكاة تصويرية أشبه ما تكون "بنكتة" أو صورة كاريكاتورية مبتدعة، تتفتق فى ذهن الإنسان بداهة عند الضغط النفسى، ويأتى الاستفهام بشخصية "سيف بن ذى يزن" من الموروث الفولكلورى، ليربط بين تشكل المسئولين بأوجه مختلفة وظلمهم للشعب الفقير، فسيف هو الذى يتشكل فى أوجه كثيرة، ولكنها موحدة وعادلة وتقيم الحق، لترفع الظلم عن الناس، فسيف فى سيرته الشعبية: ملك عظيم، ومقاتل شرس ، وساحر، وتاجر، وتابع للجان، وطبيب، وحكيم، وفيلسوف، وعاشق معذب(٤)، وغيرها من الشخصيات الكثيرة التى تستقطب عاطفة الناس، لهذا الاستدعاء العابر للشخصية التراثية، جاء بأسلوب الاستفهام، وليزيد الشاعر من قدرة الاستفهام

(١) "ذهول الذهول" ١٩٦٤م، "مدينة الغد" .
(٢) ديوان: زمان بلا نوعية".
(٣) نفسها.
(٤) انظر: سيرة فارس اليمن «الملك سيف بن ذى يزن» دار الكتب الشعبية، بيروت. (كتاب متعدد القصص والخرافات والحكايا الشعبية عن الملك سيف، جمعتها دار الكتب الشعبية بلبنان).

يكرره بأسلوب عفوى يتغاضى عن الزمان والمكان، ويسأل عن صمت سيف، ويرد الصمت إلى "أزمة فى البيت"، فالاستفهام هنا حقق عنصر المفاجأة والتشويق، كما ربط بين الموقف الشعرى والشخصية التراثية فى لمحات خاطفة، عمقت الصورة وكثفت أبعادها.

* وللبردونى استخدام شاذ لأسلوب الاستفهام، حيث يجعل أدوات الاستفهام وأسماءه رموزا لأسئلة يستنكر إجاباتها، كقوله:

أمن غير من ؟ وإلى غير أين ؟ نبدت بدون لماذا وهل ؟ [1]

فمن الثانية وأين ولماذا وهل، رموز أسئلة تستنكر حرب أكتوبر ١٩٧٣ م، باعتبارها فى رأيه طريقا فرديا رسم لبعض الدول للخروج والعزلة عن جسم الأمة العربية، حيث تعتبر القصيدة هجاء سياسيا للرئيس السادات ومسلكه السياسى، فالشاعر يجعل الاستفهام هنا أساس الحدث، فقبل خوض الحرب أو السلام، ينشأ السؤال عن البداية والنهاية.

* وقد يوجه الاستفهام للظرف، إمعانا فى تصوير حالة الفراغ التى تدفعه إلى الكآبة والضجر من الناس، ليقيم علاقة نفسية مع المكان:

ماذا أقول يا هنا ؟ وما الذى أعمله ؟
ماذا ؟ ومثلى ميت هذا الذى أسأله [2]

* ويستخدم الاستفهام للتحقير فى قوله:

من أنت ؟ شىء عن بنى الإنسان مقطوع القرينه [3]

* كما استخدمه لمحاكاة الحديث الجارى فى الحوار:

كيف العيال ؟ وأين أختى ؟ عند عمتها "كرامه" [4]

---

(١) "سباعية الغثيان الرابع ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية".
(٢) الفراغ ١٩٧٥م، وجوه دخانية ..".
(٣) " سفاح العمران ١٩٦٧م، مدينة الغد".
(٤) ابن أختين ١٩٦٨م، مدينة".

٤- مآخذ الأسلوب:

تندرج المآخذ الأسلوبية عند البردُّوني تحت شكلين أسلوبيين، يتخفى معهما تلقائية التصوير والصدق الفني المعبر، وهما: التعقيد والمبالغة.

أ- التعقيد :

وقد يلجأ إليه البردُّوني "استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة .. التي أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط، تحتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقيدها، ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة"[١]، كما يعمد الشاعر إلى التعقيد الأسلوبي، حفاظا على المعنى الذي استاره، والتماسا لكماله، فقد تولد الصوره معقدة، لتجتر ألفاظًا وتعابير من جنسها، "والمسألة في صميمها أكبر من الألفاظ، وأوسع من التعبير، لأن الينابيع الطليقة، تحجبها الطرائق التقليدية للشعر العربي في التعبير"[٢]، وخضوع الشاعر لتلك التقاليد دون الترقي الممكن بها، فيقف الشعر المعقد دون الانسيابية وعفوية الإحساس باللغة، لا يبلغ "معنى العالم الذي لا يصل إليه إلا لغة الشعر"[٣]، ولغة الشعر لغة العاطفة "تعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه، وفي لغة هي صور"[٤]، تنساب إلى الخيال المتلقي موحية مكثفة.

فعندما يقف الشاعر أمام فكرة "فناء الفرد من أجل مجتمع الوطن"، وهي فكرة قوية، يتأهب ليربط بين الحب والتضحية، ليستخدم بعض خصائصه اللغوية والأسلوبية : كاستخدام المصدر والتكرار والمطابقة وخلط الخبري بالإنشائي، وهذا التزاحم في الخصائص يدل على اهتمامه الشديد بفكرته، ولكنه وقع تحت إغراء استدعاءات خصائصه، فجاءت الفكرة في أسلوب غامض معقد:

قتلني حُبّاً لكحلي	حدّي ، الزمني حدّي
كي يحيا لمردي جمعاً	لا يفني ، الذي وحدي (٥)

وينعقد خيال الشاعر في التعبير عن حالة التردد المتوتر التي تنتاب الإنسان عند حيرته بين البقاء

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٢٤.
(٢) الأستاذ . سيد قطب : كتب وشخصيات،ط، ص ٥٧، دار الشروق
(٣) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ١٣٩ .
(٤) النقد الأدبي الحديث: ص ٣٧٨.
(٥) «اللقاتلة حباً ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية ».

فى الوطن والاغتراب عنه للرزق، فيشخص حالة الاغتراب طرفا فى حوار، تسأله عن وطنه الذى سيهجره، فينفعل بالرفض، ولكى يصور الموقف، خلط الاستفهام والنفى والتقرير والتمنى، واستخدم جملة الاستفهام كالاسم المفرد، وأضاف الظرف للظرف:

من أين ؟ لا .. أرجوك لا تسلى تدرين .. وجه الريح عنوانى
لو كان لى من أين قبل هنا قدرت أن التيه أنسانى (١)

إنه يترفع عن ذكر وطنه المهجور، ويتمنى لو نسى نفسه قبل النطق به، مهابة وكرامة له.

ولكى يحافظ على أبعاد الصورة الزمنية، يستخدم أيضا بعض خصائصه الأسلوبية التى تجره بكثرتها إلى التعقيد: كالتكرار والمطابقة، وذلك فى رسالته لعيد الثورة اليمنية العاشر:

ستمرانا غير من كنا كما سوف نبلو غير من كنا رأينا (٢)

ب- المبالغة :

والمبالغة عند البردُّونى، من تبعات الإفراط فى محاكاة الموقف الشعرى، جنوحا إلى تحقيق ضالة معنوية تترسب فى ذهن المتلقى من تسجيل الواقع ورصده شعرا، فالمحاكاة هنا تقتضى التقرير، فيخلو البناء الأسلوبى من الصور، وتتجرد اللغة من الإيحاء، فهو "لم يستجب فى شعره إلى حافز قوى من شعور إنسانى وعاطفة جياشة وخيال قوى، بل سعى وراء مهارة لفظية"(٣)، تبدى براعته فى تصوير ورصد ما لا يصور أو يرصد، بتحويل الشتات النثرى إلى شعر ذى إيقاع وقافية، ينساب فى سلاسة، ومن ذلك محاكاته "الديباجات الرسمية" التى تبدأ بها اجتماعات المسئولين العرب، بقصد إثارة السخرية:

إنا بعون الله نرسم ما يلى : عن ما مضى بعدى ، وقبل تشرّفى
النقطة العشرون تصبح رابعاً الخمس بعد العشر أمر موقفي
ويتم من تأريخ : هذا نشره تذييل أوله بحمد مصحفى (٤)

وإضافة إلى المبالغة للسخرية، فقد جعل المحاكاه تنطق بجهل المسئولين الذين لا يجيدون مجرد

---

(١) «فى الشاطىء الثانى ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر».
(٢) «لافتة على طريق العيد العاشر لثورة سبتمبر، ٢٦ سبتمبر ١٩٧٢م، لعينى أم بلقيس».
(٣) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٩٠.
(٤) «من فكريات رصيف متجول ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».

التكرار لجمل محفوظة "ما مضى بعدى ، أمر موقفى ، تأريخ هذا نشره، "ومثل هذه التجارب - عادة - دون التجارب الجدية الرصينة التي تبين عن جلال الفكر الإنساني وعمقه"[1].

وكذلك محاكاته بطريقة الجواب، لبيت المتنبي في مستهل قصيدته يمدح بها سيف الدولة:

أجاب دمعي، وما الداعي سوى طلل   دعا فلباه ، قبل الركب والإبل[2]

إذ يقول البردُّوني:

فيا "أحـمـد بن الحسين" انهمر   سوى الدمع ، ناداك غير الطلل[3]

فإيراده اسم المتنبي كاملا منادى أو عز بالخواء، والإخفاق في استلهام الشخصية العظيمة لتجربته، وذلك "لوقوفه عند الرصد الخارجي للواقع دون التظليل الذي يعدي بالشعور ولا يطفئه، مما أدى إلى تسطيح القصيدة وإهدار قيمتها التصويرية"[4]، وكذلك لاندفاع الشاعر في غضبه، مما يجتره أحيانا كثيرة إلى نتيجة الغضب المنطقية، السباب والشتم، حيث تحفل القصيدة بالكثير من ذلك.

وقد تأتي المبالغة من تجاوز الشاعر حدود الأسلوب الذي انتهجه في قصيدته، كتجاوزه الحوار مثلا في قصيدته "ساعة نقاش مع طالبة العنوان ١٩٧٢ م"[5]، فالحوار يستقطب الدفقة الشعورية، ويحيلها إلى عالم فكرى متزن، مشبع بوسائل الإيحاء الهادئة والهادفة معا، ولكن شاعرنا يتغلب عليه طوفان الذهن الحاد، فيتحول حواره إلى شعارات جافة وخطابية مباشرة:

فلتـــسلم للـــصفـــحة الأيدى   ولتــــسقط فلـــسفـــة الأذهان
كـل الأوراق بمـا حـــــملت   تشـــتـــاق إلى ألـفى طـوفــــان

ومن محاكاته ورصده "لثرثرات محموم ١٩٧٤ م"[6]، على فراشه، التماسا للصدق، فكأنه طبيب نفساني يسجل ما يسمع بقصد التحليل، ليعمد إلى الأفعال المضارعة المتراصة:

كـان يحكي ، يبكي ، يجيب ، ينادي   يدّعي ، يشتكي ، يصافي ، يعادي

o■o

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٣٨٩
(٢) ديوان المتنبي: ص ٣٣٦.
(٣) "مباصية الغثيان الرابع ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية".
(٤) واقع القصيدة العربية: ص ٥٧.
(٥) ديوان: لعيني أم بلقيس.
(٦) ديوان: السفر إلى الأيام الخضر.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

(١) تقديم نظري:

أ - الصورة والنقد :

تكاد تستأثر الصورة الشعرية بأغلب اهتمامات الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، حتى غدت الوجه السحري الذي يحمل في ظلاله وتقاسيمه فلسفة مذاهب وتيارات الأدب عبر العصور المختلفة، فالصورة مجمع أحاسيس الشعر ووجه انفعالاته وتوتره، وهي من أهم عوامل الحكم بخصوبة شعر أو بأصالة شاعر؛ لأنها مزيج نابض مكثف بمهاراته في تشكيل اللغة الموحية والعبارات المختارة بوعي والإيقاع الموسيقي المتناغم فيهما، ويدل الجو النفسي للشاعر على تلك الأنسجة وحدة هي القصيدة، «وإن القصيدة الجيدة، هي بدورها صورة»[١]، وإذا كانت الصورة قد حظيت في النقد الحديث بتناول منهجي على أسس فلسفية وتحليلية ونقدية مختلفة، فإن «النقد العربي القديم لم يكن بمستوى الإبداع، فغفل عن الصورة، وجمد عند ألوان من الاستعارة، واهتم بإيجاد العلاقة الحسية، وأوجه الشبه بين المشبه والمشبه به»[٢]، ولذا فقد تناولت الدراسات الأدبية الحديثة الشعر الجاهلي والتراثي عامة بمنظور أدبي ونقدي حديث ؛ لمعالجة الهوة التي أحدثها النقد العربي القديم، كما تناولت أساليب النقد القديم بالتقويم حيناً وبالتقريع أحيانا؛ لقيامها على الذوق الشخصي، والتزام الأخلاق العامة والمثاليات في المعاني الشعرية، وسلامة الجملة الشعرية نحوياً، وما دون ذلك فقد هوى تحت معاول هدمهم.[٣]

ودراستنا للصورة الشعرية عند البرَدُّوني شاعر اليمن، قد خضعت لمفهوم النقد الحديث، بمقوماته وأساليبه، فهي كائن حي، يتخلق تدريجيًا من انصهار اللغة في التركيب في الموسيقى، وكلها أدوات هلامية تخضع لتشكيل الخيال الخصب الخلاق، بصوغها وحدة لغوية ونفسية، حتى

---

(١) د. محمد حسن عبدالله : الصورة والبناء الشعري ص٨ ، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٨١م.

(٢) د. الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر ص٨٢، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٦م.

(٣) د. الطاهر أحمد مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره ص٢٤٢ وما بعدها، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٧٩م. وفي الكتاب نقد ومعالجات للنقد القديم، وانظر: في النقد والأدب لإيليا الحاوي، الطبعة الرابعة: بيروت ١٩٧٩م.

تذوب الفوارق بين هذه الأدوات فى سيطرة الإيقاع الواعى، وتلك الوحدة الأثيرة، وحدة كونية، لأن الرافد الإنسانى واحد رغم ذاتية العلاقات فى تشكيل كل صورة، بتوحد ويتناغم مع الكائنات الحية والأشياء الجامدة لبث تجربته البشرية، التى تأتى انعكاساً لتلك الوحدة فى ذاته، لتخلق عفويًا لغة تصويرية أشمل وأعم، يعيها البشر على اختلاف لغاتهم وبيئاتهم وأزمانهم تراثًا متراكماً، وكلما كانت الصورة أصيلة المنشأ الإبداعى، عميقة وخصبة، جريئة وتلقائية، دقيقة التأثير، كتب لها الخلود، ليجد الشاعر فيها نفسه الجديدة رغم تباعد الزمن، ومن هنا «فليس مجرد صدفة أن نرى فى الصورة الشعرية الحديثة أشكالا ونبضات مشتقة من الأساطير»،[1] وتفنى الأساطير، وتظل الصورة مقياسًا لوعى الإنسان ووعى الأجيال فى التعبير عن عالمها، وليس مجرد صدفة أن نشتم فى شعر ما عبق شاعر قديم، أو نلمح مثلا شعبيًا لأمة مندثرة، أو خرافة قد استلهمها شاعر منذ آلاف السنين، «وكأن الإنسان حتى فى فرديته لا يزال يبحث عن الضمان العاطفى فى إحساسه بالانتماء إلى الجماعة» [2]، إذن فالصورة الشعرية «هى العقل الإنسانى الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حى أو كان حيا»[3].

ب- الصورة والقصيدة :

للصورة فى القصيدة حضور كالروح فى الجسد، وإذا ما قورن تأثيرها فى القصيدة بالنسبة لتأثير اللبنات الأخرى، فإنها الحياة نفسها لتلك اللبنات، وإنها وحدة التخلق المبدعة التى تبعث معها ومنها الأفكار والمعانى والأساليب والإيقاع واللغة، ولا عجب إذن من ارتقاء الصورة عن المقارنة بالمعانى، «فليس المعنى هو المهم، إنما هو المخلوق الآدمى الذى تحس دبيب انفعالاته ووسوسة وجداناته، وليست الفكرة التى تحويها المقطوعة هى المهمة، وإنما هى الصورة المترائية بين الظلال الشفيفة»[4]، بل كانت الصورة عند كثير من النقاد والشعراء المرادف المثالى للقصيدة، لأن «الصورة ثابتة فى كل القصائد، والاتجاهات تأتى وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ الحياة فى القصيدة،

---

(١) سيسل دى لويس: الصورة الشعرية ص٣٧. ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٨٢م.

(٢) نفسه : ص ٣٧ .

(٣) نفسه ص١٠

(٤) سيد قطب : كتب وشخصيات ص٥١ ، الطبعة الثانية، دار الشروق بالقاهرة ١٩٨١م.

وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر»[1].

إن الصورة قوة غامضة، تتولد عفويًا في خاطر المبدع حتى تضيق به، لتتفجر زهوراً ندية في لحظة المكاشفة الداخلية أو اللا وعي، فإذا أفاق الشاعر احتوته نقاء وعطراً، واحتواها مشذبًا يضفي عليها لمسات الإيحاء ونبضات ذاته ، «فالشاعر لا يستطيع أن يكون دقيقًا تجاه الأشياء مالم يكن دقيقًا في المشاعر التي تربطه بها، إنها الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، ثم بين الأشياء والمشاعر، تلك الحاجة التي تدفعنا للاستعارة» [2].

والصورة في عالم البردُّوني الشعري أنسجة حسية وتجريدية حية، تتقرى الأشياء والأحياء، تعويضًا عن فقدان البصر، فهو يرى بالصورة، ويحس بها ويسمع ويتكلم ، ويفرح بها ويتألم، فخياله التصويري مكتمل وأمين على نفسه، ويسعفه معجمه وخصائص أسلوبه وثقافته وخبرته الفنية، حتى أكاد أقول، إن البردُّوني ظاهرة فنية نادرة في تاريخ الشعر، برع فيما برع فيه القدماء، ونهل من معينهم فأحال التراث غيثًا يطوي يباب الشعر العاصر، ورغم طغيان محاولات تحديث الشعر، كالشعر الحر وغيره، والتي يتحرر فيها الشاعر من رتابة الأوزان وقيد القالب التراثي وقوالب الأساليب واللغة، للانطلاق بالخيال عن معوقات التصوير الشفيف الصادق، فإن البردُّوني لم يحاول ليقينه أن الجديد ينبثق من روح التراث ووحيه داخل إطاره الخالد، وكانت الصورة أول ما برز فيها التجديد، مع التزامه بالتصريع ووحدة الوزن والقافية، فصورة البردُّوني أصيلة خالدة بخلود الشعر، لها تموجات تخترق الذهن وتستقر في الذاكرة، لتفرده وحداثته «وإن الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة»[3]، وذلك الالتزام يدفعنا إلى إلقاء ضوء على طبيعته.

جـ- الصورة و الالتزام :

كان على البردُّوني خلال أربعين سنة أو يزيد في عالم الشعر ، أن يبدع فيما ألزم نفسه به، والالتزام عنده سلك الجاهين ، الأول : الالتزام بالصورة كما ارتادها الشعراء الخالدون، من حيث التقيد بالخلق التصويري في إطار الإيقاع الموسيقي الرتيب و الهادر معا، رغم تقيد ذلك الخلق أيضا بخياله لا مشاهداته، و معينه ثقافته سماعا و حفظا، و لم يكن عماه عائقا عن حرية التعبير

(١) الصورة الشعرية ص٢٠.
(٢) نفسه ص٢٩.
(٣) نفسه ص٢٠.

بكل وسائله المتاحة، رغم سواد الرؤية و سرمدية الليل، بل كان خياله التصويري خصبا نقيا، يفيض بنبض الحياة و الكائنات في ذاته. والاتجاه الثاني للالتزام : الالتزام بالقضايا الوطنية التي سخر لها شعره و صورته، يدافع عن وطنه، و ينقد الحاكمين، أو ينير لهم دربهم السياسي في غفلتهم عن المصالح الوطنية، أو تصبح الصورة نفسها ثورة عليهم، و يساند الأمراء و الثورة أو ينقلب عليهم و الثورة،ولا يفقد الأمل في نعبيد الطريق أمامها من جديد كأنها لم تقم،لتولدت في تصويره فلسفات الحياة و الموت، واجتر من خياله تاريخ العالم القديم، نشوء حضارة وزوال أخرى، وارتقاء دولة على أنقاض أختها، والإنسان في كل ذلك هو أداة الحياة وأداة الموت، وهو الرامي والقوس والسهم المسموم والقتيل، وهو أيضا القبر والذكرى والندم والأمل.

إن البردُّوني في تصويره شاعر نفسه ووطنه وتراثه، وشاعر الإنسان اليمني والعرب، وشاعر الإنسانية، فنراه تستغرقه اضطرابات الضمير وخفقات القلب أمام فجاة الحدث وطغيان الغريزة، وأمام ضعفه البشري واختلاج المشاعر.

(٢)خصائص الصورة،

تتصف الصورة في شعر البردُّوني بعدة خصائص تميزها وتميز شعره عامة عن النتاج الشعري المعاصر،وإن أهم ما يرتقي بالحداثة التصويرية، أنها كاملة في إطار الالتزام الذي أشرت إليه في التقديم، ومن خلال إدراكنا للالتزام، نحدد أهم خصائص الصورة.

أ- استخدام الألوان :

يعتمد شاعرنا على الألوان بصفة أساسية في تشكيل صورته، واستخدامه للون ليس نابعا من تعويض آفة العمى، أو مداراتها، بل من مدركاته الطبيعية كشاعر واسع الأفق ، ومن ثقافته وإحساساته، ودقة شفافيته مع الكلمة، وأسماء الألوان كلمات، وليست مجرد كلمات ميتة الإيحاء والدلالة كما تصورها بعض الكتاب في تصورهم لاستخدامات اللون عند الدكتور طه حسين [1]، والأديب غير الشاعر الذي يحلق باللاوعي في اللاحدود،فيصف البردُّوني النيل بالزرقة، ووصفه نتاج تفكير وإدراك للطبيعة، فالزرقة من انعكاس لون السماء على صفحته :

---

(١) من تحليل الدكتور: كمال الملاخ، انظر: يوميات يمانية في الأدب والفن ص١٨ للدكتور عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت.

فلنلحظُ خلف امتداد السنين		على زرقة "النيل" وعداً صحي [1]

والوعد الصحى الذى يتفاءل به الشاعر هو الزعيم جمال عبد الناصر، لوقوفه إلى جانب الشعب اليمنى فى سبيل تحرره من التخلف الإمامى الحاكم، ويلتئم مع استخدام اللون بذلك الصفاء، حالة الشاعر النفسية.

ويتفاءل أيضا باللون، ليردفه وصفا للميلاد اليمنى الذى يرتقبه الشاعر لى تضحيات الشعب اليمنى :

كالشمس ماتت وانطفتْ		لتعُودَ الميلاد الأخضَر [2]

وتتدافع فى صورته الألوان وإيحاءاتها، كالنهار والثلج والرماد والشفق، تعبيرا عن مولد الحرية اليمنية المرتقبة بعد تضحيات اليمن فى سبيلها، وتتحول اللون من حمرة الشفق الدامى رمز التضحية إلى نور الفجر رمز الثورة :

ينبى عن مولدها الآتى		شفقٌ دام فجرٌ أشقر
ميعادٌ كالثلج الغالى		وطيوفٌ كالمطر الأحمر
ورماد نهارٍ صيفىٌ		ودخانٌ، كالحلم الأسمر [3]

ومن طبيعة مدركاته للون أن يهمى الغيث من الغمام الأسود، وليس من الأصفر :

لأن بقلبك صومَ الحقولِ		تغنّى لسودَ صفرُ الغمام [4]

ويتحول اللون من مجرد وصف الأشياء الطبيعية بلونها الحقيقى إلى تلوين الحالة النفسية التى تطفو على صاحبها، كتأثير " القات".. وهو مخدر يتعاطاه كثير من اليمنين- فى مدمنيه :

من خُضرةِ القاتِ لى عينيه أسئلةٌ		صفرٌ تبوحُ كمود نصف متّقد [5]

فالقات أوراق نباتية خضراء، من تأثير تعاطيها تجد الإنسان هزيلا أصفر العينين أسود الفم والأسنان، هائما بمزاجه ومجالس القات التى تعد للإدمان الجماعى.

---

(١) قصيدة "يوم المفاجأة" ١٩٦٤ من ديوان" فى طريق الفجر.
(٢) صنعاء والموت والميلاد ١٩٧٠- لعينى أم بلقيس.
(٣) نفسها .
(٤) " زامر القفر العامر" ١٩٧٦ ديوان " وجوه دخانية فى مرايا الليل".
(٥) "غريبان" ١٩٧٤- ديوان "السفر إلى الأيام الخضر".

ويكثر البردُّونى من تلوين المعانى، كما أكثر من تلوين الأشياء الحقيقية والهيئة، ففى انتظاره لليمن المثالى، يلون اللهفة والإثارة للتجسيم :

ولألحانه شفاهٌ صبابا وعيونٌ تخضرّ فيها الإثاره [1]

ويجسد الشباب باللون، ويوحى إلى الموت بلون آخر، انفعالا مع الثورة التى شخصها شهيدة على أحرار اليوم الذين تنصلوا من الثورية، ولكنهم بعودة روحها عادوا إليها، إيحاء بتحول الزمن وتغير مفهوم الحياة من جيل لآخر، وقد حمل اللونين ذلك المعنى :

رجعتْ ، فانتشى اصفرارُ التوابيتِ إلى خضرةِ الشّباب الوريف [2]

وأشد ما تكون عبقرية التلوين عندما يلون "الهاجس" وهو لمحة الخاطر وحدس العقل العابر:

ها هنا عندى غريباتُ العوادى عندكَ الإنصافُ والهجسُ الرّمادى [3]

"فالهاجس" لا لون له ولا هيئة، ولكنه حقيقة تأخذ فى العقل مكانا، ويضطرب الشاعر لو وصفه بغير هذا اللون، لأنه خليط الأبيض والأسود، والهاجس: "ما يهجس فى الضمائر، وما يخطر بها ويدور فيها من الأحاديث والأفكار" [4] فى غموض الذهن وعدم اكتمال صورة التعبير، فبين اللون الرمادى والهاجس وحدة الخلط والمداراة، فاللون الرمادى يخفى لونين الأبيض والأسود، والهاجس يخفيه التعبير، ويزيد الصورة تكثيفا، أن الهجس يعتمل فى ضمير الصديق الميت فى قبره.

ويبدع كذلك عندما يلون المعنى الأنثوى، فالزوجة فى انتظار فقيدها، ترسمه طيفا وموعدا آتيا، وهو مغرم بإشراك اللون الأخضر فى كل تفاؤل :

ورجعتَ أنتَ ، توقّعاً للمشُه من نبضِ طيفِك واخضرارِ مواعدى [5]

تلك أمثلة على استخدام اللون عند البردُّونى، فى تلوين الأشياء الحقيقية أو الهيئة النفسية التى تغمر صاحبها بوحى لون معين، أو تلوين المعانى المجردة، وهو قد استخدم كل الألوان الأساسية، وأفرط فى اللون الأخضر وما يوحى به، فجاء أسماء وأفعالا مصورة، واستخدم الأبيض والأحمر

---

(١) "مدينة الغد" ١٩٦٧ ديوان "مدينة الغد".

(٢) "الشهيدة" ١٩٦٥ - ديوان "مدينة الغد".

(٣) "رسالة إلى صديق فى قبره" ١٩٨٣ ديوان " ترجمة رملية لأعراس الغبار" .

(٤) لسان العرب ص٤٦٢١، دار المعارف بالقاهرة.

(٥) " امرأة الفقيد" ١٩٦٤ ديوان "مدينة الغد".

والأسود والأصفر والأزرق والبنى، وبعض الألوان غير الأساسية كالوردى والرمادى، وتوابع الأساسية، كالقرمزى من الأحمر، والأشقر من الأبيض، والأسمر من الأسود، وقد رأينا كيف استخدم بعض هذه الألوان لتشكيل صورته الشعرية، وهو استخدام طبيعى وشديد الدقة والشفافية، لا يعكس فقداً للبصر أو شكوى من العمى، وهو نوع من تعالى البردُّونى فوق ذاته ليخلق إنساناً سوياً.

● اللون وتراسل الحواس :

يتجاوب اللون - وهو من مدركات الرؤية - عند البردُّونى بمدركات الحس الأخرى؛ لتعميق أبعاد الصورة، والإيحاء بمدى تعدد انفعالاته إزاء الحدث الذهنى أو النفسى أو الواقعى، وفى استخدامه للون فى التراسل، يستدعى رواسب نفسية بعيدة مازالت تغتلى داخله، فاللون يأتى وصفاً للنشيد - وهو من مدركات السمع - فى مدحه «للبدر» ولى العهد، كما يأتى نفس اللون وصفاً لهمسات «صنعاء»، ويأتى من مدركات حاسة الشم :

- وكــأنه بفم الربيع نشـيـدة   خضراء نقشها الصباح ونمنما (١)
- همسـانها الخضـر الرقـاق   أشف من ومض السـراب (٢)
- كل شىء وشى بميـلادك المو   عود واشتم دفئه واخضراره (٣)

فاللون الأخضر أكثر الألوان خصوبةً واستخداماً عند الشاعر، ومنبع تفاؤله وصفاء ذاكرته؛ لأنه من آخر الأشياء الجميلة التى ملأت عينيه قبل سوادها فى السادسة من عمره فى قريته الخضراء الصغيرة، ولذا فإن هذا اللون رمز لكل القيم الخالدة، وبراءة وصدق، يوحى بحالته النفسية العامة أكثر من دلالته الوصفية الموضعية، كما فى الأبيات السابقة، ويستخدم اللون مضافاً لشىء من مدركات السمع :

حين نادت إلى الصعـود فتـاة   مثل أختى، بنية الصوت ربعة (٤)

---

(١) «الربيع والشعر ١٩٥٥- من أرض بلقيس.
(٢) عائد ١٩٦٣ - مدينة الغد.
(٣) مدينة الغد ١٩٦٧- مدينة الغد.
(٤) «شاعر ووطنه فى طائرة ١٩٧٤ - «السفر إلى الأيام الخضر.

فاللون البنى، وهو سمة وجوه غالبية أهل اليمن بدرجاته، غدا سمة لأصواتهم أيضاً، تكثيفًا لمعنى الأصالة فى الفتاة اليمنية المضيفة على طائرة، ومن ثم جعلها أخته التى تحمل الوطن كما يحمله فى رحيلهما عنه، ويستخدم اللون الوردى بتجاوبه لحاستى الشم والبصر، وكذلك اللمس مضافًا أيضًا لشىء من مدركات السمع، ليوحى بالعمق التاريخى لقضية اغتصاب السعودية بعض المناطق الشمالية بعد الحرب بينهما سنة ألف وتسعمائة وأربع وثلاثين، كما يوحى باستمرارية التفاعل مع الحدث والاستعداد لتغييره، من خلال استمرار إحساسه المتجدد، برائحة الأرض، وصوتها الحى، ورؤيتها:

لى حشاها منا بذور حبالى وجذور وردية النبض خصبه [١]

نلاحظ أن معظم استخدامات اللون فيما سبق مضافة أو وصف لشىء من مدركات السمع، لأنه بديل الرؤية المرهف، وكون الشاعر يعتمد على السمع فى تجاويه مع الألوان، فإنه شديد الصدق الفنى والنفسى، وقد يهرب إيحاء اللون من البردونى عند ضعفه أمام إغراء تجاوب عناصر الصورة، فتنازعه الألوان، كما نازعته فكرة الصورة، وذلك من محاولته تأصيل وتعظيم النصيحة التى يقدمها فلا يعيرها الوطن اهتمامه:

لأن حروفك عشبية كعينيك يا بنى الاهتمام
نزمر للسهل كى يشرئب وللسفح كى يخلع الاحتشام [٢]

فهو يريد وصف العينين باللون البنى، فخانه التجاوب بين اللونين، لون العشب الأخضر الذى جسد به الحروف - وهى من مدركات الصوت للمغنى أو الناصح - ولون العينين البنى كرمز لأصالة الناصح اليمنى، واللونان لا تناسق بينهما، بالإضافة إلى سطحية النداء والمضاف إليه «الاهتمام» الذى اجتره حشواً لضبط القافية.

ب - التشخيص :

للتشخيص دور رفيع فى بناء الصورة عند الشاعر، فإلى كونه أداة سحرية فى يد خياله، فإنه من أهم خصائص صورته؛ لأنه المجال الذى يتضح فيه مدى ارتباطه بالأشياء والمعانى، ومدى الحاجة

(١) «فى وجه الغزوة الثالثة ١٩٧٥ «وجوه دخانية فى مرايا الليل».
(٢) «زامر القفر العامر ١٩٧٦ «وجوه دخانية فى مرايا الليل».

إلى اكتشاف علاقاتها الخفية وصلتها بنفسه، وإذا كانت "المهمة الأولى والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية أن تجسد ماهو تجريدي، وأن تعطيه شكلاً حسياً"[1] فإن التشخيص هو سبيل الشاعر وعالمه الخصب إلى تلك المهمة.

وقد تشكل التشخيص في صورة البردُّوني حسب استدعاء الأطراف المحسوسة :

يشخص البردُّوني الأشياء الجامدة ، فيبث فيها الحياة؛ ليحيط نفسه بنبضها حوله وفيه، تشاركه موقفه الشعري وتجربته النفسية ، تتدفق عليه متلاحمة معه :

بـابٌ يـسـتـجلي ، زاويـةٌ تُصـغي ، مُنعطفٌ كـالمكمن
قـنديلٌ يـسـهـو كـالغَـالي ويعي ، كـفـيٌ يتـفطن [2]

فاستجلاء الخبر أو الحقيقة والإصغاء والسهو والإغفاء والوعي والغباء والفطنة ، كلها صفات وأفعال بشرية، أسندها الشاعر إلى الأشياء الجامدة كالباب والزاوية والقنديل ؛ لتشارك لص الليل تحت الأمطار استهجانه للرذيلة وأوكار الدعارة ، حتى الحفر أمام ذلك الوكر غدت "مومسات" تستدر المال من الدعارة :

حُـفَـرٌ ترتجّ روادُهـا حِـزَم من قشّ تـلـحـن [3]

وكثيرا مايجتر التشخيص علاقات عميقة في نفسه منذ صغره، توحي بالألم والانكسار تحت ضربات الليل المستديمة :

تـسـعُل الأشـيـاءُ كـالأطفـال كـالفـئـران تـزحف
وهْو كـالـشـبـاك مَـسـاه وكـحـدّ الـسـيف مُـرهف [4]

فالصورة الأولى ذكريات الفقر والمرض اللذين ألقياه في دياجير العمى في صمت البيئة وتواضعها،فالأطفال لا يطول سعالهم في حضن مجتمع يرعاهم، بينما أوحى لنا الشاعر بثبات الصفة فيهم، إذ كانت الأشياء شبيهة بهم ، وزحف الفقر والمرض إليهم نذير شؤم على أجيال اليمن المتعاقبة، كما يرمز بذلك إلى تدمير حضارة سبأ ، بترك الفئران تنخر في سد مأرب ..

---

(١) الدكتور: الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر ص٨٣، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٦م.
(٢) "لص تحت الأمطار ١٩٧٣" السفر الى الأيام الخضر.
(٣) نفسه.
(٤) "طيف ليلى ١٩٧٦ "وجوه دخانية في مرايا الليل".

والصورة الثانية لليل ، تشخيص يخلق مفارقة تصويرية ، فبينما مآثرنا الجميلة وأجيالنا القادمة فى انحطاط وتخريب مقصودين ، يتعاقب الليل ، رمز التخلف والجمود ، كالسيف لا يرحم ، كالشباك لايعلم ، إهداراً لقيمة الإنسان وقيمة الزمن .

ويشخص الليل طرفا فى صورة مزدوجة، تعبر عن الضياع العقلى والخمول السائد فى البناء الذاتى والعمل عند الإنسان اليمنى ، وذلك من امتداد فترة التخلف التى كانت قبل الثورة إلى ما بعد الثورة:

لبِسَتْ قامةُ الرياحِ جبينى نسى الليلُ رجله فى وسادى [1]

فالريح والليل ، يجتزئان الإنسان اليمنى ، مابين نعلقه بالطموحات التى تذروها الرياح، والواقع الوضيع الذى لا يشرق عليه نهار.

ومن تشخيص الجوامد، يتفاعل مع الجدران والأرصفة فى حوار وحركة ورمز، ويعتمد فى بث المفاجأة على أسلوبى الحذف والإضمار والتقديم والتأخير:

من أين يا جدرانُ ؟ يا خبرةً تزوّق التمويتَ والسفسفه
من ها هنا .. أو من .. ولجتازنا من قبل أن تجتازها الأرصفه [2]

لايخفى كم هو معجب ، فيه الخصوبة والمفاجأة والجرأة التصويرية، فقد نقل أشياء منسيّة فى الحوارإلى بؤرة الشعور طرفا لصورة كاملة من الجوامد المشخصة ، وقد شاع فى شعره كله استخدام الجوامد أطرافا مشخصة فى صور عديدة؛ للتعبير عن أبعاد المادية المفرطة التى تحولت عقائدفى ضمير الناس والحكومات.[3]

ويرتقى البردُّونى بالتشخيص إلى التشخيص الرمزى المعكوس ؛ هروبا من مباشرة التعبير، وتغطية للكلمات الشائعة فى الصورة ؛ لتكتسب دلالات إيحائية جديدة ، فيصور تجاهل الشعب اليمنى للاستعراض العسكرى ، الذى يضم أسلحة ومعدات حديثة تفخر بها الحكومة اليمنية :

(١) "ترثرات محموم ١٩٧٤ "السفر إلى الأيام الخضر".
(٢) "أمام المفترق الأخير ١٩٧٥ "وجوه دخانية فى مرايا الليل".
(٣) انظر ديوانه "وجوه دخانية.."ومنه قصيدتاه:"الغبار والمرائى الباطنية ١٩٧٦ و"وجوه دخانية.."وكذلك" بين الجدار وجدار ١٩٧٧ من ديوانه:"زمان بلا نوعية".

مـاذا جـرى ؟ لم يجـرِ شـيءٌ هنا صنعـاءُ ، لا فـرحى ولا آسـفـه
القـاتُ سـاهٍ ، والمقـاهى على أكـوابها ، مـحنيـةٌ عـاكِفَـه [1]

يقتحم اللغة الدارجة أداة للتشخيص فى البيت الثانى ، ويبنى بهما صورة مزدوجة الدلالة والإيحاء، فهو القات تشخيص ليمنى يتعاطاه ، وإيحاء الصورة تأثير القات المدمر للإنسان اليمنى ، بجعله نائما عن كل حركات التغير التى تحتاج فيها الحومة إلى عون نفسى ومعنوى من الشعب ، وكذلك المقاهى التى غدت مأوى الرجال وناديهم ومنتدى لهوهم وعزلتهم عن تطورات العالم الخارجى ومستحدثاته.

جـ - التجسيم :

تتسم صورة البردُّونى التى تعتمد على تجسيم المجردات بالعنف والحركة السريعة فى اختطاف المجرد، ودمجه طرفا فى صور مفاجئة، تحمل طاقه عالية من الإيحاء الذى يدوّى فى الخيال بعد التقاطه طرفى الصورة؛ للبراعة فى بنائها بأسلوبه الأثير: المفارقه التصويرية ، والطباق ، بما يحملان من تناقض واصطدام يولدان شحنات هائلة من المعانى المكثفة، وهو فى تجسيمه للمجرد يلتمس مايختلج داخله من تلك المعانى المتمردة على الواقع ، كرفض الصمت أمام آفة العمى التى يوجدها المرض والفقر:

كيف نُمضى ؟ وللسؤالاتِ ركضٌ تحتَ أهدابِنا، بخوضُ الغمـارا؟[2]

الصوره حركة عنيفة سريعة لا يدركها إلا هو ، توحى بالتمرد والانفجار فى خضوعه واستسلامه لواقع العمى ، ويتعالى فى أنفة وكبرياء على الموت فى تجسيمه له:

لـيس ذا بـدء التـلاقـى بالـرّدى قـد عـشـقناه ، وأضـنانا وصـال
وانتـقى من دمنا .. عـمّـتَـهُ وانخلنا وجـهـه النارى نـمال
نعـرفُ الموت الذى يـعـرفنا مـنّا قـتـلاً ، ودنـاه قـتـال
وتقـحّـمنا الـدواهى صـورا أكلت منّا ، أكلناها نضال[3]

---

(٣) "يوم ١٣ حزيران ١٩٧٤ "السفر إلى الأيام الخضر".
(١) "سيرة للأيام ١٩٦٨ "مدينة الغد".
(٢) "أحزان وإصرار ١٩٧٤ "السفر إلى الأيام الخضر".

ففى بيته الثانى، يخط مثلثات هندسية من هبوط الموت إلى الشهداء ليرتقى بعمامة من دمائهم، ثم من صعودهم إلى "الوجه النارى" للموت وهبوطهم به نعالا فى أقدامهم، وبعد ذلك حركة المس والدوس وأكل الدواهى، وماتشيع تلك الأفعال من سيطرة على زمام الموت فى التضحية للوطن ، وذلك الرسم الهندسى اعتمد على المفارقة والطباق، من تصوير حالتى الموت والشهداء هبوطا وصعودا، ثم من جمع النقيض إلى النقيض" الوجه- نعال" (الدم المكوب - عمامة الموت) ، وقد تولد تلك المفارقة من تجريد الحسى إلى جانب تجسيم المجرد، ويمزجهما فى صورة واحدة مركبة، توحى باستعجاله الهلاك هروبا من العالم :

وإنى على نصفِ رأسى أطيــــرُ إلى الحتفِ ، والموتُ ، يمشى المَهَل [1]

فبينما يطير هو فى صورة مجردة على "نصف رأسه "إلى الهلاك والموت ، بلا ضرب أو قتل مختارا مواطن الموت الحقيقية التى لا يظنها الموت موتا ، يمشى القتل بطيئا متكاسلا ، مع أن طبيعة القتل سريعة ومباشرة ، لأنها بعلّة كالسهم أو الضرب أو مرض أو غيره ، فهو يسعى إلى الموت الهادئ الذى بلغه بعد تفكير عميق، للهروب من الإذلال ، بينما القتل العنيف والذى يجب أن يكون عنيفا ، فقد قوته ونأه عن مهمته.

وقد يخاطر البردّونى بنمط الصورة ووحدتها النفسية أمام إغراء التجسيم ، من ذلك وصفه لأمسية يصارع فيها إلهام الإبداع الشعرى بالكآبة والضجر ، ولقد انتقى نمط الصورة من الطبيعة المتحركة، والغرائز التى جبلت عليها، ومن انعكاس ذاته على الأشياء حوله :

كـــغُــراب يرتمى فـــوق جَـــراده ســقطت وجمَى ، تدلّت كالوساده
كنـســيج الطحلبِ الصـيـفىْ تمت أعشبتْ فيها ، وفى وجهى البلادهْ [2]

لقد نقض غزله، لأن حالة الكآبة تستدعى رتابة وبلادة وسكونا باردا ، يناسبها البيت الثانى، أما صورة البيت الأول ففيها عنف وحركة وانقضاض ؛ من سقوط الغراب على فريسته ، مما يستلزم لمحا سريعا، ومخالب خاطفة ، وربما عقد فى خياله دون وعى، واعتماداً على مفهومنا الشعبى ، صلة بين الغراب وحالة الشؤم المسيطرة عليه، ورغم ذلك نشتم أنفاسه خلف الكلمات وبين السطور ، ولكن..أن يجسم تلك الأمسية الكئيبة فى احتوائها له واختراقها نفسه" بفخذى مرأة بعد

---

(١) "ساعية الغثيان الرابع ١٩٧٧ "زمان بلا نوعية".
(٢) "أمسية حجرية ١٩٧٥ "وجوه دخانية".

الولادة" فإنه يشير شيئا من الاشمئزاز ورغبة في الترفق بالصورة ، فلقد هربت إيحاءات السأم ، وحلت مشاعر الألم والإشفاق ، وبرزت الصورة في غير لياقة عاطفية ونفسية ؛ لأن طرفيها يستدعيان نقيضين تماما :

وعلى الجُدرانِ والسقفِ ارتخت   مثل فَخْذَى مرأة بعد الولادة (١)

فما العلاقة بين رجل شبق وفخذى مرأة بعد الولادة؟ وماعلاقة الفخذين فى صورته بارتخاء الأمسية الكئيبة على الجدران والسقف؟ لقد تقطعت أوصال الصورة قبل استدعائها، لعدم وجود الحاجة إلى حقيقتها . فتبددت فى خياله ، وخرجت عن وحدته النفسية ؛ لاختلاف الموقفين واستحالة الجمع بينهما.

د - التجريد :

يعتمد البردُّونى فى رسم صورته كثيرا - بالإضافة إلى الألوان والتراسل والتشخيص والتجسيم - على التجريد ؛ لما له من انطلاقات لا محدودة فى الخيال، ولاستبطان المعانى والأفكار واستجلائها فى عالمها المجرد بأداة من ذلك العالم ، وهو لا يجرد المحسوس بالتشبيه المباشر ، بل بصور متراكمة، ليتحول التجريد من مجرد أداة تصويرية إلى خاصية من خصائص صورته.

يصور " الزمن التائه" البطل الحقيقى الأوحد فى الحياة ، ينشئ الصراع ويمحوه ، ويفجر الحضارات ويطفئها وهو لا يدرك سر جبروته، كما لا يشعر الإنسان بسطوته، ويتكئ على العنف والمتناقضات والحركة والتشخيص والتجسيم؛ ليقرب إلينا مفهوم اللغز الذى لم يصرح به، فألقى بظلال الغموض على صوره، ومن شمول الصور يتجرد ماشخصه من قبل:

ساه من مقعده المهمل   كسؤال ينسى أن يَسأل
كحريق يبحث عن نار   لهبه ، عن وَقدته يَذهل
كجنين فى نهدى أمٍّ   لهفَى تتمنى أن تحبل (٢)

وعندما يكون "هو" طرفا فى صورة مجردة، يوغل فى التجريد؛ تكثيفا للحالة الذهنية التى تعتريه لحظة الإبداع ، "فهو" لحن ووعد ووحدة زمنية ومواقف من صنع الألوهية:

---

(١) "أمسية حجرية ١٩٧٥ "وجوه دخانية.."

(٢) "الفاتح الأعزل" من: "لعينى أم بلقيس".

الوهلةَ تعـزلُنى ... وعدًا غريبَ الوشوشه
دفـانقـفـا وردية ... موافـقـا مرتعشه [1]

وقد يمزج التجريد بالتشخيص، فتأخذ الصورة مستويين: إيحاء بحالة بطله النفسية وتقريرا لمستوى مادى يبثه موقفه، ويحذر من فاده "كلصّ الليل"، يرتاب فى كل شىء ويتوقع المفاجأة من الجوامد، فيبنى الخوف منه نائلا فى حالة فزع، تثنيه عن مهمته التى خرج من أجلها:

وهنا شـبّـاكٌ يلحظُنى ... شبحٌ فى وجههِ يتمعّن
شىءٌ يهتزّ كموسيجَةٍ ... وعلى قدمَيه يتلوّن
حُقَرٌ ترتجّ روادُفها ... حِزَمٌ من قشٍّ تتلحن [2]

فالبطل أو الشاعر فى حالة الفزع ، تصور له الأوهام الجوامد مجردات والعكس ، ولم يفته التحذير من شيوع الدعارة ، نتيجة الفقر والظلم فى توزيع الثروات ، وهو يرمز إلى الفتيات الفقيرات، بحزم القش ، التى تصير لحنا أمام إغراء المادة والجنس .

ويجرد البردّونى المرأة من الصفات الحسية ، وينسب إليها صورا مستمدة من الطبيعة الصامتة، فتشع بالنور والألوان والحياة، باعتبار أن المرأة الريفية جزء من هذه الطبيعة الآسرة، فها هو ذا قد وصف المرأة بصفات مجردة تنزع إلى المثالية الشفيفة المستقرة فى خيال الشاعر فقط ، وتبدو تلك المثالية المجردة أكثر فى وصفه "لغزال" الجميلة الريفية، إذ يجردها من مجموع المدركات الحسية، فهى الغناء والصيف والشذا والرنوّ والقبلات والصباح والسحر:

وكانت "غزالُ" غناءَ الرّعاةِ ... وصيفَ الربّى ، وشذا المنحَدَر
مـآزرُها ، من رنُوّ الحقولِ ... إليها ، ومن قُبُلاتِ النّهر
وقامَتُها ، من عمودِ الصباحِ ... ذوائبُها ، من خُيوطِ السّحر [3]

فالتجريد عند البردّونى لا يأتى تهويما ، ولكن تدريجيا من مجموع الصفات المجردة أو الحسية وشمولها، والتجريد بذلك طاقة فياضة بالإيحاءات البعيدة التى يلتقطها الخيال المصور فى وحدة نفسية واحدة .

---

(1) "طقوس الحرف ١٩٧٣" من "السفر إلى الأيام الخضر".
(2) "لص تحت الأمطار ١٩٧٣" من "السفر إلى الأيام الخضر".
(3) "أصيل القرية ١٩٦٧" من ديوان "مدينة الغد".

هـ - الصورة الصوتية :

يتميز البردُّوني بشفافية السمع ، ورهافة استجلاء الصوت من مصدره، وقد كان السمع البديل الأمين لفقدان البصر ، الذى يميز به الأشياء والأصوات والعلوم والثقافات ، ومعجمه اللغوى الغزير نقل إلينا هذه الشفافية فى صدق وبساطة رفيعة، فأحيانا تكون صورته عنيفة، نسمع فيها الطحن والكسر والتدمير والحركة القوية المصحوبة بالغضب وتتابع الأنفاس ، تجسيدا لحالته النفسية من سوء الأوضاع السياسية والظلم فى توزيع الحقوق ، وهو يرتقب تغييرا حاسما :

الليلُ خريطىٌّ أرعَن	يهمى ، يدوى ، يرمى ، يطحن
يأتى ويعود كطاحون	أحجارًا وزجاجًا يطحن
يعدُو كالأدغال الغضبَى	يسترخِى ، يَفْغَر كالمدفن
ويشمّ بأذنيه ، يرنُو	للغفا كرقيب يتكهن (١)

ويعتمد فى تعميق الصورة على مزج المتناقضات والطباق اللفظى مثل: يأتى ويعود يعدو ويسترخى، وذلك الخلط يبرز بالنقيض عنف الحركة من تصادم الأفعال ، كما كان التشخيص أداته الأولى لبناء الصورة فى تصويره رعونة الليل وطيشه وتحولاته السريعة، وتضم الصورة طرفا من تراسل الحواس فى قوله : ويشم بأذنيه ، لإظهار حساسية السمع عند الرقيب الحارس .

وقد تكون الصورة الصوتية عنيفة بإيحاءات الصوت فقط دون اعتماد على دلالته كالطحن والزجاج وغيره كما سبق، فنجد إدراكه للفوارق الصوتية الحساسة عالية ومنخفضة متناهية الدقة، من ذلك تصويره لما يدور حوله فى بيت عجوز تديره وكرا للدعارة، وقد أتاه بريئا دون سابق علم بذلك:

وهنا انتزعتنى قهقهةٌ	وصدى نحنحة مغلوله
فسمعتُ من الغُرف الأخرى	أنفاسَ حنايًا مثْبُوله
بوحاً كالحَبل المسترخى	تحتَ الأثواب المبلوله
نبرات نداء وجواب	كلمات عجوز معسوله
ضحكاتِ ذئابٍ جائعةٍ	همسات نعاجٍ مأكوله (٢)

فالقهقهة ، والصدى ، والنحنحة ، وسمعت، وأنفاس ، وبوح، ونبرات، نداء وجواب ،

---

(١) "النص تحت الأمطار ١٩٧٣ من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر".
(٢) " فى بيتها العريق ١٩٧٠ "من" لعينى أم بلقيس".

وكلمات ومسعولة ، وضحكات وهمسات ، كلها أصوات تأتى من مصادر مختلفة تعلو وتهبط يصفها بدقة شديدة، بالإضافة إلى الكلمات التى توحى بأنواع أخرى من الصوت الظاهر أو الباطن، مثل: مغلولة وحنايا مبتولة ، والحبل المسترخى تحت الأثواب المبلولة عند جذبه ، ومأكولة. وكثيرا ما يجتر البردُّونى كلمات ذات إيحاء صوتى يشير إلى البيئة التى نشأ فيها وكل بيئة فقيرة مثل: يطبخ، يحسى، يسعل :

وهناك كانت قريةٌ تجثو كما ارتكم الرميم
جوعى ويطبخها الهجير وتحتسى دمَها السَّمُوم
تروى حكاياها الشقوبُ فيسعُل الجو الكليم (١)

وبإسناد تلك الأصوات إلى كلمات ذات دلالة قوية، تأخذ مفهوما أشمل وأعم ، فالطبخ للهجير ، والاحتساء لريح السموم، والسعال للجو الجريح، كما يشيع فى الصورة أيضا إيحاءات اللون فى: قرية ، دمها.

كما يعتمد البردُّونى فى تصويره الصوتى على الارتقاء والتدرج بالصورة البسيطة إلى صورة كليه مركبة ، من خلال براعته فى إدراك تحولات طبيعة الصوت عنده :

ونهمس لى ، كما يندَى اخضرار الأوديه
كما تبوحُ جنة حُبلى بأسخَى الأعطيه
فيشربُّ منزلى من الشقوب المُصغيه
عُريانَ يغزلُ الصَّدى أسرَّةً وأغطيه (٢)

فالهمس من محبوبته إليه ، كالندى فوق الخضرة، ويرتقى الهمس إلى بوح الجنة بالعطور والألوان والثمار، ويعم تأثير الصوت المنزل ذا الآذان الملهفة، ليتحول فيه البوح صدى يتجسد فيه الحب والدفء والطمأنينة ، يتوسده الشاعر كطفل بريء.

و - الصورة المتطورة :

إن من أهم خصائص الصورة عند البردُّونى، الفصل والتجزىء بين أوصال جسمه لتشكيل

---

(١) "حكاية سنين ١٩٦٥" من "مدينة الغد".
(٢) "من أين؟" من ديوان "مدينة الغد".

الصورة الحسية العضوية ، فالصورة هنا تقوم على حاسة اللمس الخاصة به، ومما جعلنا تتناول هذه الخاصية ذكره لمعظم أجزاء الجسم: الرأس، الوجه، الأنف، العين، الحواجب، الرجل، الجثة، الكف، الفم، اليد، الفخذ، الجلد، الجمجمة، الشارب، العرق، البطن، الظهر، الخاصرة، الأذن، الأصابع، وأكثر من ذلك فى دواوينه، وذلك التفتيت الجسدى فى تركيب الصورة الحسية بكثف الإحساس بارتباط الحدث به وليعبر بوضوح عن تفاعل أعضائه بالحدث كأنها مستقلة تشاركه حالته النفسية، وهو بذلك يوحى بمشاعر الانقسام التى منى بها الإنسان العربى فى العصور المتأخرة بين التمسك بالماضى والافتخار به، وغرابة الحاضر وانحطاطه، بين طموحاته وواقعه، ويوحى كذلك بحجم الضغوط النفسية التى يعيشها كشاعر يحمل هموم أمته على كاهله، ففى تصويره للإعلام ومبالغته وأكاذيبه، يتحول الرأس والعقل إلى جريدة ملفوفة ، ويصبح السير على الجثة، وتتسع الهوة بين الكف والفم ، رغم تلقائية العلاقة بينهما :

كـان رأسى فى يدى مثل اللفافه وأنا أمشى كباعات الصحافه
بين رجلى وطريقى جُثتى بين كَفّى ولمى عنفُ المسافه [1]

ويعبر عن قتل الحكومات العربية طموح شعبها مستخدمة نباهته فى تدميره : لاستقطاب نبوغه بعيداً عن مجالات تفضحها وتبرز مساوئها :

بى يرقُلونَ ليحفروا بيَدَىّ فى فَخْذَىّ لَحدى
من جلدىَ الخشبىّ أخرجُ تدخلُ الأزمانُ جلدى [2]

والحكومات مجرد آلة تنفذ مايملى عليها من الدو ل الاستعمارية حفاظا على مصالح أفرادها، ليخضع الإنسان لتحقيقات هادفة إلى ترويضه فى مجالات تلهيه عن كيانه كالنوم والسجن ، والضياع، فى الأسواق التى تكدست ببضائع الجنس والرذيلة فجسمه فى مرقده، وفكره سجين ، وأصالته وتفرده ضائعان:

نعم.. أين كنتَ الأمسَ؟ كنتُ بمرقدى وجمجمتى فى السِّجنِ، فى السوق شاربى [3]

وقد يكون الشاعر نفسه طرفى الصورة لحظة الولادة الشعريه، ليكون الفاعل والمصدر والمفعول، إيغالا للتعبير بفكرة التجزىء الجسدى التى اختص بها، ويقيم علاقات نفسية مع

---

(1) 'بين الرجل والطريق ١٩٧٥ 'من 'وجوه دخانية..'
(2) 'صياد البروق ١٩٧٦ 'من 'وجوه دخانية..'.
(3) 'سندباد يمنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥ 'وجوه دخانية..'.

الأشياء المجردة والمحسوسة، مستخدما تراسل الحواس، فالصدى وهو من مدركات السمع، غدا من مدركات اللمس والرؤية، فيرقمه كما يرقم مسألة حسابية، ولا يمحو الرقم الصدى، بل ينمحى هو، والصورتان لا علاقة بينهما ولا رابط سوى حرف العطف، فمن حيث الوجود الذهنى، هو فاعل الأولى، ومفعول الثانية بلا فاعل سواه، فهو الرقم وهو الخربشة التى محيت، وهو الصلاة والدروشة، وهو الندى والتربة المنداة :

هنا أرقُمُ الصّدى   وانمحى كالخربشة
وكالصّلاة ارتقى   وارتمى كالدّروشة
اهمِى نَدًى وارتَخِى   كالتربةِ المرشَشَة (١)

وتعتبر الموسيقى فى الصورة المركبة أداة موحية، تساعد فى توازن معنوياتها الذهنية والمادية، الشاعر والمصادر وجه الشبه فى الصورة، وهو يتعمد تجريدها بالموسيقى الداخلية، ويجلب للإيقاع كلمات متحدة الوزن رغم تضادها: أرتقى، أرتمى، وكلمات متضادة : أرقم، أمحى.

ز- المزج بين عناصر تشكيل الصورة :

يمزج البردُّونى عناصر تشكيل الصورة، كالتشخيص والتجريد والتراسل ومزج المتناقضات، فى حشد من الصور المفردة المتابعة، التى توحى مجتمعة بالبعث التصويرى الذى يهدف إليه، لإثارة التوتر والقلق فى خيال المتلقى؛ ليعيش تجربة الشاعر النفسية، كما يشيع ذلك المزج نوعا من الغموض الفنى بالإيحاءات؛ فالصورة هنا، مزيج يولد أفكارا مجردة، ويكشفها بإيحاء الألوان والحركة وتناقض العلاقات بين الصور المتابعة، ولكنها تخضع لوحدة نفسية واحدة، فالريح هنا مقام الموت الذى استقال أو أقيل لاستقامته ونزاهته فى سلب الأرواح، وغدت الريح قوة لها ما للموت ولكنها أبشع، لأنها تشوه وتشكل وتفنت وتبعث الروح فى الأشياء المهشمة :

للريحِ أيد من شقَارِ المُدى   وقامةُ تشّبةُ الأعمده
ترمّد الأقْباسَ، تُعمى الضّحى   وللحزانَى تعجنُ الأرمده
ما هذه؟ رجلٌ أنت وحدَها ،   جمجمةٌ طارت ، هوت مفردَه
سيّارة ، فيلٌ على نملة ،   عصفورةٌ عن سربها مُبعَده
ألوانُ أصوات كهَجس الحَصَى   تلويحةٌ ، كالمُدية المغمَده (٢)

(١) "طقوس الحرف ١٩٧٣" "من "السفر إلى الأيام الخضر".
(٢) "استقالة الموت ١٩٧٨ "من ديوان" زمان بلا نوعية".

ففى هذا الزمان «بلا نوعية» تحطمت نواميس الكون وقوانين الحياة، ليسود التناقض والشاذ، وتعم الفوضى، والشاعر لم يعبر عن ذلك مباشرة، بل أوحى من تركيب الصورة وتراكم الصور الشخصية والعبثية والحسية التى استلهم فى بنائها روح السريالية، التى تعتمد على الإغراب والمفاجأة والتشويه، ولقد اختار الريح كشىء دارج الدلالة، وبتجسيده أليه طاقة عصبية لباضة بالحركة والتلوين والعبث، وينفرد هنا شاعرنا بأنه يبث الحياة فى الأجزاء البشرية ليجعلها مستقلة فى توترها إزاء انعكاس نواميس الحياة، فالرجل والجمجمة شخصان فى حركتهما المفاجئة، ومنظران شائهان فى لوحة سريالية ذات ظلال كثيبة، ولقد توسطت صورة الأجزاء المهمشة تشخيص الريح وأفعالها وعبث الأشياء فى البيت الرابع؛ ليوحى أن الإنسان ميزان الحياة والأشياء، لعند ضياع روحه يتجزأ وينفصم، فتهوى الطيمة الصامتة والمتحركة إلى مستوى يضره ويهدد وجوده.

ح - توليد الصور من اصطدامها :

من خصائص الصورة أيضًا عند البردُّونى، بناؤها على طرفين متخالفين، كأنها مسلمات يقينية، والقياس عليها فى صورة أخرى، هى فى صورة كلية، والصورة الأخرى، تقوم أيضًا على طرفين متناقضين، وتلك الضرورة الفنية المميزة، يستخدمها عندما يرى ضرورة تغيير الواقع واستحالة التغيير فى آن معاً، فاصطدام الصور وسيلة فنية معقدة، ارتقى بها الشاعر؛ لأنها نابعة من شمول رؤيته للحياة، ومن اصطدام المثالية المنشودة بالواقع المتدنى، فيجعل المسلمات مستحيلة الحدوث والتخيل فى الحقيقة قياساً ثابتًا لحقائق مستحيلة أيضاً، فالصورة ناتحة لاجتماع النقيض بالنقيض بلا أدنى تفاعل سوى ارتطام أركانها ومعانيها، وكل طرف فيها مستقل فى ذاته، له علاقة وثيقة وخفية بذاته هو، ليثير فى ذهن المتلقى فكرة مفادها «استحالة التغيير» بمنطق العقل والعاطفة، وقد جاء عنوان القصيدة مناسبًا فى بساطته لحالته الذهنية «غير كل هذا» الذى يجرى فى عالمنا، فيلجأ إلى بناء عوالم متناقضة وتصورات ليست موجودة إلا فى خياله :

مثلما تهرم فى الصلب الأجنه	تأسن الأمطار فى جوف الدجنه
يحبل الرعد ، ويحو حمله	ثم يستمنى غباراً وأسنه
تمطر الأعماق نفطاً ودماً	يحلم الغيث بأرض ، مطمئنه
يعشب الرمل رمالاً وحصى	يستحيل الغيم ، يبدأ مرجحنه
ينطوى البرق على إيماضه	كتغاضى عمة عن طيش "كنه"
تأكل الصفة من أثدائها	يفتدى القتل على المقتول منه

ويخرج من خضم الغموض والقتامة؛ ليصرح بشيء من الذى يريده:

يشفى النبت الندى ، أرضاً سوى	هذه الموطوءة القلب الممسنه
وسماء غبر هلى ، تنجلى	من وراء الحلم من تحت الأكنه
وربى أخرى ، صبايا للضحى ،	من حكاياهن لشفات ولحنه
عالماً ، يأتى بلا بادرة	زمناً ، من لا متى ، من لا مظنه [1]

لهرم الأجنة فى الصلب مستحيل، وكذلك ركود الأمطار فى الغيم، واحتباء الرعد حمله من الماء، ثم استمناؤه الغبار والرماح مستحيل، على ذلك أبياته المصورة، متقابلات مضادة، تفسر الخيال الذى ولدت منه، وخاصية التركيب التى تولد من اصطدامها «معنى» لم يجد الشاعر لإحيائه أفضل من التناقض فى أطراف الصور، وبعد ذلك .. فى أبياته الأربعة الأخيرة، يوضح مفهومه، ويسترسل فى استجلائه ليخفف عن المتلقى انطفاءة التخيل من سيل المتناقضات فى القصيدة.

(٢) وظيفة الصورة:

من أهم وظائف الصورة عند البردّونى أنها تعبيرية، تخلق لتسبر أغوار نفسه، وتخترق نتوءات شخصياته، فهى تعبير عما «لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة؛ لتباعده عن مناطق الإدراك الحسى المباشر [2]»، كما أنها تفسير وحل للغة واتساع دلالاتها المعجمية والإيحائية التى تنشأ من الإسناد أو التناقض أو التصادم، على اعتبار أن اللغة لا تنفصل عن الصورة لينوب عنها لغة غيرها للتصوير، فالصورة وحدة لغوية وأسلوبية وموسيقية، فى إطار نفسى عميق يشدها إلى روح واحدة، وهى بذلك وسيلة تشمل الحركة والضوء والألوان والصمت والظلام وانعدام اللون، يستخدمها الشاعر ويحملها من الأفكار مالا يخرج إلا بها .. فعندما تنازعه نفسه، ويتمزق بين الرغبة الجنسية العارمة ورباطه الأخلاقى فى مجتمع ملتزم، يلجأ إلى الصورة للتعبير عن تلك الحالة، واضطرابه النفسى ينعكس على تشخيصه للأشياء من حوله، فيوحى من السريالية حلمها المفزع، بما فيه من المفاجأة والتشويه والتكسير المتعمد لعرف الأشياء، فالسقوف استحالت أشخاصًا خرسًا لها أيد مخيفة وخفية، ويتسمع أنفاسًا مفزعة، كما استحالت الأركان أذرعاً، والكوى عيونًا مترقبة :

(١) "غير كل هذا ١٩٨١ "من ديوان" ترجمة رملية لأعراس الغبار".

(٢) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى ص١٤٨، دار المعارف سنة١٩٨١.

هذه الأمسية الكلى الغريبه — صرحٌ خاب ، ولذّاتٌ كئيبه
السقوفُ الخُرسُ أبداً لا نرى — ووراء الباب أنفاسٌ مريبه
والزوايا أذرعٌ مجهولة — والكوى عينا رقيب أو رقيبه (١)

وهذه الكوابيس الرمزية، جاءت للتعبير عن ذاته القلقة بين رغبة الجنس والالتزام، مع علمه أن الفنان ملك غريزته التي هي عنصر بناء في صرح فنه، فهي انعكاس للطبيعة في ذاته، ترده إلى حرية الجسد من قيود الالتزام، وإلى حرية الفكر من المبادئ التي تسيطر على الملكة وتدفعها إلى دهاليز ضيقة ، وإلى حرية الذهن لتولد النشوة، فالفنان لذلك ضعيف أمام الغريزة دون غيره من الناس، ولكنّ البردّوني - على الأغلب - يرتقي فوق ضعفه، ليعبر بنا لفضيلة إلى عالمها، وذلك لإدراكه مسئوليته وتأثيره في جموع شباب وطنه، فيوقف عند الظنون والنازعات النفسية، ويقر بالخطأ فيها ولا يتجاوزها :

وبما أخطأت ، لكنْ قلقٌ — يمتريني ، واحتمالاتٌ قريبه (٢)

فكانت الصورة «تهذيبًا لغرائز الإنسان من خلال الخيال، ولا تزال هذه الوظيفة إحدى الوظائف المهمة للشعر».(٣)

وما أصعب وأحلى التعبير عن حالة الخلق والإبداع الشعرى بالصورة، ويتبلور هذا في إرهاصات الولادة، وتحولات الأشياء إلى النقيض، وبث الحياة فيها، بعد انفجار الحالة، ودغدغة الصمت :

يا صمت ، ما أحناك لو تستطيع — تلفني ، أو أنني أستطيع
لكن شيئاً داخلى يلتظى — ليُخفق الثلج ، ويظمى الربيع
يبكى ، يغنى ، يجتدى سامعاً ، — وهو المغنى والصدى والسميع
يهذى ، فيجثو الليل في أضلعى — يشوى هزيعاً ، أو يدمى هزيع
وتطبخ الشهب رماد الضحى — وتطحن الريح عشايا الصقيع
ويلهث الصبح كمهجورة — يجتاح نهديها خيال الضجيع (٤)

فالصورة كما نرى، تعبير عن حالة ذهنية تخلق وتدمر وتشخص وتبنى ، عوالم متباعدة في

---

(١) 'عند مجهولة ١٩٦٩ 'من ديوان 'مدينة الغد'.
(٢) نفسها.
(٣) د. سيسل دى لويس: الصورة الشعرية ص٣٤، ترجمة:د. أحمد نصيف الجنابى، بغداد سنة١٩٨٢.
(٤) 'فاتحة ١٩٦٨ 'من ديوان 'مدينة الغد'.

مناطق الحس والشعور ، تلملم الحزن والنشوة والتشاؤم والقوة والعنف والجنس والغريزة ، وتقوم في بنائها على استلهام الصوت والألوان والضوء والنار ، كما تعتمد على حاسة اللمس ، ويقع الشاعر أسير نزعته الجنسية في صورته الأخيرة، في تشخيص الصبح البكر مهجورة المضجع عنيفة الشوق الجنسي العارم ، ولكل كلمة فيها دلالة تسقط على خيال الشاعر الشبق، يلهث، كمهجورة، يجتاح، نهديها، المضجع، وتقوم الكلمات نفسها بجرسها الموسيقى بإيحاءات أعنف للتعبير عن الحالة اللاهبة الجنسية، كالمد في مهجورة والمضجع وكلاهما بعد الجيم، وهو صوت انفجاري، أوحى ببركان الرغبة ، والمد في الكلمات القوية : "يجتاح" "خيال" ، أبرز لين الثنية بينهما في نهديها، كما ارتقى بالصورة إلى مستويات إيقاع مختلفة . إذن لا يقوم بنقل ذلك العالم الداخلي للشاعر غير الصورة لما تملك من قوة إيحائية مكثفة.

وحينما يعبر عن مشاعر امرأة ترقب عودة زوجها الفقيد ، كانت الصورة البوح والشكوى وحالة التوتر التي تعيشها بطلة قصيدته ، وكانت الصورة حركة الزمن الذي يدغدغ كل حين آمالها ، ففي طياته الغموض والحقد ، والطريق أرواح قلقة ، والربوات تضيع دمها في الهجير؛ لتبحث عن ذكريات الشتاء البائدة، لقد غدت البطلة روحاً في الأشياء الجامدة والمعاني المجردة، وتشتم رائحة السريالية ، فالربوات تتمطى كليل "امرئ القيس" ولكنها " تبصق" الزمن الذي حدثت فيه الفجيعة، وتنبش عن دفء الماضي:

وعلى التصاقكَ باحتمالى أتلفت | عينَاى مضطجَع الطريق الهامد
وامتدَّ فصلٌ فى انتظارك وابتدا | فصلٌ تلفّح بالدّخَان الحاقد
وتمطت الربواتُ تبصق عمرها | دمها وتحفر عن شتاء بائد (١)

وتكون الصورة حكاية أو الحكاية صورةحية مكثفة المشاعر والآلام ، تنقل بأمانة مشاعر الأنثى في حالة ضعفها ووحدتها بلا زوجها، وتبلغ الصورة ذروة التأثير من تشبيه الزوجة بالطائر الكسير :

وغداةَ يوم عاد آخر موكب | فشممت خطوك فى الزحام الراعد
وجمعتُ شخصَك بنيةً وملامحا | من كل وجه فى اللقاء الحاشد
حتى اقتربتُ ، وأم كلِّ بيته | فتشت عنك بلا احتمال واعد
من ذا رآك ؟ وأين أنت ؟ ولا صدى | أومى إليك ، ولا إجابة عائد
وإلى انتظارِ البيتِ عُدتُ كطائرٍ | قلق بنوءُ على جناحٍ واحد (٢)

---

(١) "امرأة الفقيد ١٩٦٤ "من ديوان "مدينة الغد".

(٢) نفسها.

ويعتمد البردُونى فى صوره السابقة على تركيبات لغوية شديدة التفرد الخاص به، مثل: "على التصاقك باحتمالى" فرغم تجريد الكلمتين ، ينفذ بهما عمق الأمل الأنثوى المتجدد، واللفظان دارجان، ولكن جاءا جديدين، ومثل : مضطجع الطريق، وماليه من تشخيص، ومثل: الدخان الحاقد، ولمطت الربوات، "وتبصق" عمرها: والفعل غير مستساغ من اللباقه العاطفية مع الصورة، ولكن فى حالة قلق الأشياء وتوترها تتجاوزه الأعين ولا يستفزه، ومثل: إلى انتظار البيت : وما يشيع الانتظار المجرد من كآبة جديدة، فالشاعر لا يعتمد على إغراب اللغة للإيحاء بالمعانى المبتكرة، ولكن يجدد اللغة فى الصورة ، بحداثة فى نمط التركيب وبراعة التصوير ، وهولا يترك عنصرا للتشكيل إلا ووظفه فى أحسن استخدام كالتراسل فى قوله: لشممت خطوك ، والخطو من مدركات السمع لوقعه.

وقدبعبر عن حالات الخوف والعزلة : فيجسدها فى الجوامد ، فتوحى الصورة بالحالة من خلال العلاقة التى انعقدت بين البطلة وتلك الجوامد:

لا تنطفى يا شمسُ ، غاباتُ الدجى	ياكلنَ وجهى ، يستلمنَ مراقدى
وسهدتُ ، والجدرانُ تُصغى مثلما	أصغى ، وتسعُل كالجريح الساهد
والسقفُ يسأل : وجتىّ لمن هما ؟	ولمن فمى؟ وغرورُ صدرى الناهد؟[١]

والصورة الأخيرة "مونولوج" داخلى ، يوحى بدخائل المرأة ، وبداهة الغريزة المتفجرة منها، وخضوعها فى مختلف الحالات النفسية لطغيان الغريزة والجنس، والصورة قد تكون دارجة المعنى فى بعض الأوساط المتواضعة ، ولكنها أمينة فى فهم المرأة وتحولاتها الباطنة.

كما كان للصورة دور رائد فى رحلة كفاح الشاعر ضد حكم الأئمة فى اليمن قبل الثورة ، أحال بها الغضب المتأجج فى نفوس الشعب ، غضبا ثوريا فعالا، وأهم أدوات ذلك النوع من الصور: المفارقة التصويرية بين أوضاع الشعب والحاكمين، ويستلهم لشعبه الصفات الرفيعة وعكسها فى الإمام وحاشيته، ويستفز همتهم بأن الطغيان نتيجة الضعف، وأن الأمانى الحرة قد أفاقت ، أما الأفعال والأفكار فما زالت مع الناس فى سبات عميق ، وهؤلاء الحاكمون عبيد المال والهوى والجنس، ويعقب بتحذيرهم من غضب الكادحين الكاسر. وهو هنا يترسم خطى الشاعر الأندلسى " أبى اسحاق الإلبيرى" الذى فجّر بقصيدته ثورة غرناطة على اليهود[٢]، وبين

(١) نفسها.

(٢) انظر: دراسات أندلسية للدكتور: الطاهر أحمد مكى ص٧٩، الطبعة الأولى، دار المعارف سنة ١٩٨٠م.

القصيدتين تشابه كبير ، فى نمط الأفكار وترتيبها لاستفزاز الشعب ضد الظلم، مع الفارق أن أبا إسحاق كان يحافظ على ولائه للأمير باديس بن حبوس رئيس قبيلة صنهاجة، أما البردُّونى فلا يبكى على شىء»، كما اتفق الشاعران فى اختيار بحر المتقارب وقعا موسيقيا يساعد على تسلسل الأفكار وتدفق المشاعر فى سرعه فهم وإدراك ، وكذلك انتقاء اللغة المفهومة الدارجة، كما أن لغة البردُّونى وتركيبه أكثر تصويراً من أبى إسحاق ، فعلى حين يبدأ أبو أسحاق بالخطابية المباشرة:

ألا قل لصنهاجة أجمعين بُدور الندىّ وأُسد العرين [1]

يستهل البردُّونى بالصورة:

أخى صحونا كله مأتم وإغفاؤنا ألم أبكم
فهل تلد النورَ أحلامُنا ؟ كما يلد الزهرة البرعم ؟ [2]

وكذلك شاركت الصورة بعد الثورة ، للتعبير عن الحرمان وعدم الاتزان وفقدان الثقة فى الذين كانوا أحرارا فتسلقوا الحكم فتاهت فى ضمائرهم الثورة، فتحطمت آمال الشعب ، فيعود الشاعر إلى الليل رمز استمرار الظلم الذى مازال جاثما فى اليمن :

والليل بحر من دخان شاطئاه من الدماء
جوعان يبتلع الرؤى ويمجّ دمع الأشقياء
يهذى كما يروى المشعوذ معجزات الأنبياء
ويعب خمراً من دم الذكرى جحيمى الإناء [3]

لقد تشابكت خيوط الظلام : الليل والدخان والدماء وما توحى من ألوان السواد والأحمر القانى، وانصهرت فى مدركات اللمس والصوت : يبتلع (باعتبار البلع فى الصورة ليس تذوقا) ، يمج، يعب، يهذى، يروى، وقد استلهم من التراث الشعبى مفارقته بين الشعوذة والنبوة ، بين الذى كان يقال قبل الثورة، ثم أصبح دجلا.

وفى تقلبات الحكم ، يعتلى السلطة من يركبون كل تيار ، ليس لهم وطن سوى مصالحهم ، فيدمرون فى سبيلها المثاليات والشعب ، ويتحالفون مع قوى خفية ، تدس أقدامها فى رقاب

(١) نفسه ص٨٥.
(٢) انظر القصيدة كاملة: نحن والحاكمون سنة ١٩٦١ 'ديوان' فى طريق الفجر'.
(٣) 'سلوى سنة ١٩٦٣ ' ديوان' فى طريق الفجر'.

الشعب، والبردُّونى ليوحى بللك، يسرد الصور ويداخلها قاصدا إلى التهويم والإغراب، ويجعل لها خلفية من الليل المسيطر على كل شيء ونفسه، ويدل خلفية من الأنقاض والغيوم الدامية والأرض الضائعة ، ومع ذلك فيوجد التسم بعبق الماضى التليد ، وإذا بصوت الانتهازية أو المصالح ، قد دمر الطريق ليصل إلى: "المذياع" لهؤلاء ارتدوا قميص الأحرار ليبيعوا وطنهم كما باعوا أمهاتهم :

كان الدجى : يخلع السرى ويلبسنى	وكنت ألبس أنقاضى وأنتعل
وكان يبحث فى الغيمات عن دمه	وكانت الأرض عن رجلىّ تنفصل
وكنت أسرد عن بلقيسَ أغنيةً	مداداُ من كتبوها العطرُ والعسل
وكان يفترس المذياع من سقطوا	ويرتدى وجه من قاموا من احتفلوا
من ضاجعوا الشمس فى سروال والدها	من وزعوا أمّهم، فى بعض ما بذلوا[1]

فالصورة فى ثلاثة الأبيات الأولى ذهنية ، ولكنها أوحت بالملموس لتقريبها من إدراك المتلقى، وقد كانت الإثارة فيها من التشخيص وإيحاءات اللون والصوت والحركة، فهى مكثفة ومتآثرة فى وحدة نفسية عميقة، تعبر عن أبعاد إحساس الشاعر بإخفاق الثورة، وخيبة اليمن فى أبنائه ، وضياعه بين الماضى المشرق والحاضر القاتم الذى يقوده هؤلاء الانتهازيون الوصوليون.

(٤) طبيعة الصورة:

ونقصد بالطبيعة "تلك الصفات التى تحدد بمجموعها كينونة الشيء[2] ، فالصورة عند البردُّونى المعادل لجوهر الواقع وحقيقة الأشياء الباطنة والكامنة وراء الظواهر، إذن هى طبيعة خاصة به ، رسمت فى ذهنه ،وهو لايباشر الحقيقة بالمحاكاة أو التوضيح ،بل يدفعها إلى عروق ذاته، لتخرج خليطا من حقيقتين ،صبغتا بنمطه وأسلوبه فى التعبير، حقيقة الشيء المصور،وحقيقة النفس المصورة، والصورة بهذا المفهوم لبنة حية فى بنائه الفنى،ولى بنائه النفسى المعبر بالصورة فى دقة وشفافية، دون أن يعرقل الشاعر مادة الصورة كاللغة والأسلوب والإيقاع، لأن هذه المادة تعد من جوهر الصورة لاتنفصم عنها، وتأتى البراعة الفنية من القدرة على مزج تلك المادة بالفكرة،

---

(١) "أمين سر الزوابع ١٩٧٩ "ديوان" ترجمة رملية لأعراس الغبار".

(٢) د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص٣٤٤، مكتبة لبنان بيروت سنة ١٩٧٤ .

وهومايمتاز به البردُّونى، إذ تتصف صورته بمجموعة من الصفات التى ترسم بوضوح طبيعة التصوير:

أ – التلقائية والعفوية :

وتأتى هذه الصفة من جرأته على التقاط طرفى الصورة، وإقناعنا – رغم تباعدهما عن الإدراك المباشر – بانصهارهما فى وحدة نفسية آسرة، يمتزج فيها التصوير الذهنى بالحسى، واستدعاء الموروث التاريخى والدينى، واستخدام تراسل الحواس، والصوت والنور والحركة واللون، مع روح تشيع فى كل كلمة نسيجا من خامة واحدة، وآلة واحدة.

ففى مدحه للزعيم جمال عبد الناصر عند زيارته اليمن بعد ثورة سنة ١٩٦٢ بعامين، تبدو صفة التلقائية :

جـــمـــــــالٌ، فكلّ طريقٍ فمٌ	يحـــــــيّى ، وأيد تبثّ الزهر
ترامت إليــه القـــرى والكهـــوف	تولى جـــمـــوع ، وتأتى زمـــر
وهزت إليــه حـشــود الحـســان	مناديل من ضـــحكات القـــمـــر
ولاقتـه "صنعاء" لقـيـا الصـغـار	أباً عـــاد تحت لـواء الظـفـــر
تلامــــــســه بنـان اليـــقين	وتغـمس فـيـه ارتيـاب البـصـر
وتهـمس فى صـخب البـشــريات	أهـذا هـو القــــائد المنتظر
أرى خلف بـــســمتـــه "خـــالداً"	والمح فـى وجـتــيــه "عـــمـــر"
وتـدنـو إلــيــــه تـنـاغـى المنى	وتـشـــتم فى ناظريه الفكر (١)

فلا يعتمد المدح عند البردُّونى على المبالغة،وإعطاء الممدوح شكلا هائما، لأنه شديد الصدق فى مدحه، يقرر مشاعر تختمر فى نفوس شعبه، وتجلت فى استقبالهم لعبد الناصر الذى ساندهم فى الإطاحة بحكم الأئمة، فالمدح هنا خطرات ذهنية مصورة مايطوف فى خياله وشعبه، جعله "أبا" يسبقه فعله ومعروله، وصورته قائدا من سلالة الخالدين فى تراثنا الدينى، وروأنه يقدم على الأحداث الكبرى بعد إعمال التفكير، واجتلبت اللغة المصورة من كوامن الجمال الظاهرى وانتشاء الروح: جمال، يحيى، تبث الزهر، ترامت، جموع وزمر، تولى وتأتى، هزت حشود الحسان،

(١) "يوم المفاجأة سنة ١٩٦٤ "من ديوان" فى طريق الفجر"

ضحكات القمر، لقيا الصغار، أبا،٠٠ ومن العسير إخراج بعض الكلمات من صورتها لتميزها، فكل كلمة صورة في صورة كبرى استطاعت استجلاء الحدث ومدى تفاعل النفس معه في تلقائية وعفوية آسرتين .

ب - ومن الصفات التي تحدد أيضا طبيعة الصورة، إعطاؤه الواقع شكلا مثاليا، لطبيعة الواقع نفسه، ولنشدانه المثالية فيه، كوتوله مشدوها ببصيرته العاطفية الذهنية الجياشة، أمام مشهد "الأصيل في الريف" يستلهمه ويستوحيه لوحة خالدة، من الطبيعة الصامتة والمتحركة، تلتحم فيها الأرض والسماء، وحركة الحياة القروية البريئة وقت الغروب، وارتداد ذلك المشهد إلى ذاكرته واستقراره فيها عميقا وساحرا، كآخر ما رآه من الحياة قبل ديمومة الليل، ولايقف عند المشاهد الظاهرية، بل يستبطنها، ويغوص تحتها، ويسكنه أغوارها، فيصور البراءة في العائدين من الحقول إلى الديار، بالمرح واللعب والحكايا يجرون حيواناتهم، والسعادة تغمرهم لقرب المنازل ، واقتراب موعد سمر الليل"ودون بادرة أخرى، يصور فيها شعوره الشخصي، وموقفه النفسي، وانفعاله الوجداني بما رأى وأحس وصور،كأنه لايهدف من شعره غير التصوير[1]، ولقد تكاتفت في القصيدة عناصر الوحدة العضوية، كوحدة الموضوع والتسلسل المنطقي، ووحدة الجو النفسي والخيال" ومايستلزمه ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور"[2] فكانت القصيدة، " كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الأفكار والمشاعر[3] :

تدلى كمزرعة من شرور	معلقة بذيول القمر
وحام كغاب من الياسمين	تندي على ظله واستمر
فمالت تودعه ربوة	وتهتز كاللهب المحتضر
كحناء عري العتاب الخجول	هواها، وبالبسمات استتر
تعابثه، وتباكى الطيور	وتمتم بر الرابيات الأخر
ومدت له القرية الهيمنات	كلغو الرؤى، كاصطخاب النتر
نرق، كأجنحة من نضار	كأردية من دموع الزهر

---

(١) د. الطاهر أحمد مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره ص٢٧٠، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٧٩م.
(٢) نفسه ص٢٧١.
(٣) نفسه ص٢٧١.

وعـــراء صـحـــو المدى فـــارتدي لهـــــيب ذوائبـــــه واتـزر
نهـــادي بـجـــمع مـن كل أفـق صـدى عـمـره، ولهـاث البـشـر
ويحــــبـوكـــمـــوج يمد يـديه إلى شـــاطئ مـن مـزاح القـــدر
وأرسى عـلي كـــنـــفي شـــامق كــارجـــوحـــة من ذهول الفكر
يلملم من جـــمـرتي مـــقلتـــيـه حـبـــالا، يخـيط شـراع الـسفـر
ويجـــــبل آثـار أقـــــدامـــــه أباريـق حب ونجـوى سـهـــر (١)

فتلك الصور الحية فى الأصيل ومدى انفعال وجدان الشاعر به؛ كرنيق متدفق الأحاسيس يذكره آنه فى صمت، فيعكس إليه ذاته، ويرى الحياة والأشياء من خلاله، ويعد تلك اللوحة الخالدة، يقص مشاهد العودة، والأسمار، وينقد من خلال تصويره بعض العادات والتقاليد، كالثأر، وتزويج الفتيات اليمنيات من أثرياء الخليج، كما ينقد النميمة، وآثارها فى تدمير نقاء المجتمع والاستهانة بالحرمات، فالأصيل بذلك معادله الموضوعى الذى جسم فيه أفكاره، كما أنه مدخله الزمنى إلى بداية الليل فى الريف :

وأغـــفـى ، فنادى الرّواحُ الرعـــاةَ فـــعـــــادوا ثُنى ، وتوالـوا زُمَـــر
وناشـت خطـاهم هـدوء التـــراب ورعش الـكلا ومكون الحـــجـــر
ونقّـــر خطوُ القطيعِ الحــــصى كـمـــا ينقُـر الـسقفَ وقـع المطر
وشـــد الرعـــاةَ إلـى الراعـيـــاتِ شـبـابُ المنى ، وملاهى الصـغـر (٢)

تآزر فى رسم الصورة خيوط النور والنار والخضرة والفكر، وتتوعها مستويات الحس والإدراك فى شفافية سريعة، البصر واللمس والشم، ورغم التباين بين معطى النار ومعطى الخضرة، بما فيها من خصوبة ونماء فى مستهل قصيدته: «تدلى كمزرعة من شرر»، وما يوخذ عليه من محاكاة أصوات الحيوانات فى قوله «خوار البقر» إمعانا فى التصوير الصوتى الذى هو من خصائص تصويره، رغم كل ذلك، فإن وحدة الجو النفسى للقصيدة والصور، تشيع الخصوبة فى المعانى والأفكار واللغة والموسيقى والأسلوب، وتخرجها فى مزيج فنى ملتحم الأنسجة، فى وحدة التأثير التى تتلاقى والإيحاء فى صورة كلية واحدة، «وفى إطار هذه الوحدة، يجتمع الشىء مع أشد الأشياء تباعداً عنه، وتنافرا معه، ماداما يتآزران على إحداث أثر نفسى واحد، وبث إيحاء

(١) "أصيل القرية سنة ١٩٦٧ "من ديوان "مدينة الغد".
(٢) نفسها.

واحد»[1].

والبردُونى هنا، يرسم صورة مثالية للريف، قبل أن يلقى الضوء الأحمر على بعض سلبيات أهله من خلال أسمارهم، وهو فى بنائه المثالى لصورة الريف واقعًا وتصوراً، يستوحى «الشعر الرعوى» الذى يخلق جواً ريفيًا مثاليًا لا وجودله فى الواقع[2]، ولكن البردُّونى، فى عرضه لتلك السلبيات جعله واقعًا مثاليًا فيه ما يعكره، ولكن له وجود أكيد فى الواقع.

والقصيدة كلها بهذا الشكل صورة، «وفكرة أن التصوير الشعرى هو فى قلب القصيدة، بحيث إنها تستطيع بذاتها أن تكون صورة، تم تنسيقها من جملة صور، لم تكن رائجة إلى زمن الحركة الرومانتيكية».[3]

جـ - ومن أهم الصفات التى تحدد طبيعة الصورة عند البردُّونى :

الصورة القصصية الافتراضية، لا تخلو من طرافة ودهشة، يلقى فيها الظلال وخلفية المشاهد وتوترات الشخصية، والحدث المؤثر وانفعالات ثانوية من خارج إطاره الموضوعى الذى يناقشه، لجذب الانتباه إلى شىء يريد تصويره والتركيز عليه، كتصويره الموحى لأبعاد العاطفة الوطنية التى يحملها كل يمنى لبلاده دون غيره من الناس مهما كانت الرابطة بينهما .. ليشخص اليمن أنثى فى موقف اختباراً حتى تمايز بين محبيها ومن لا يولونها اهتمامًا عبر رحلتها للبحث عن ذاتها والتماس الاستقرار فى مساعدات أجنبية، فى مرحلة التطور والبناء الوطنى الحديث :

وماذا سيحدُث ، لو تصرُخين	وتنزرينَ الدّموع الكثيفه
سيرنو إليك الرفيقُ اللصيق	ويناك حين تمر المضيفه
ويعطيك قرصين من «إسبرين»	فتى طيب أو عجوز لطيفه
وقد لا يراك فتى أو عجوز	ولا يلمح الجار تلك الضعيفه
فقد أصبحت رؤية الباكيات	لطول اعتياد المآسى أليفه [4]

---

(1) من بناء القصيدة العربية الحديثة ص٣٠ .

(2) انظر: معجم مصطلحات الأدب «للدكتور مجدى وهبة، ص٣٨٩ .

(3) د. سيسل دى لويس: الصورة الشعرية ص٢١ .

(4) «ضنعاء فى طائرة سنة ١٩٧٤» من «السفر إلى الأيام الخضر».

د- ومن الصفات أيضًا التى تحدد طبيعة الصورة :

الصورة الساخرة، وتأتى ملخصة حكمة نتيجة لاستكناه موقف يثير دهشته وحفيظته، وديوانه ملىء بتلك الصور الساخرة، التى ينقد من خلالها المجتمع والأشخاص والسلطة، وينتقل بأنماطها بين السخرية اللاذعة واللوم الإيجابى، وقد يرسم صوراً «كاريكاتيرية» تعبر عن تصادم أساليب الحياة التى يعتدها تراثًا صالحًا مع واقع التطور السطحى، الذى يعتقده كثير من الناس مدخلاً إلى الحضارة، كتعليقه على صوت وشكل واسم مضيفة فى طائرة، فتاة يمنية، بنية اللون والعينين، استلزم عملها كمضيفة أن تتحدث اسمًا ، وربما هو اسمها الحقيقى ولكنه قارنها بجداتها، حيث لم يكن للأسماء الأجنبية شيوع فى المجتمع العربى، ويجد تلك الأسماء بصورة ساخرة بشعة، كحمل تنوءبه فطرتنا السليمة :

حين نادت إلى الصعود فتاةٌ	مثلُ أختى ، بنيةُ الصّوت ربعه
مذ صارت مضيفةً لقبوها	"سُوزنا" واسمُها الطفوليه "شَلْعه"
إن عصريةَ الأسامى علينا	جلدُ فيلٍ ، على قوامِ ابن سبعه
هل يطرّى لون العناوين سِفْراً	ميّتاً ، زوّقته آخرُ طبعه ؟ (١)

إذن، فطبيعة الصورة الشعرية بالمفهوم السابق، مزيج من التصوير العقلى والصياغة الشخصية التى توائم انفعاله مع الحدث أو المثير، والتى تصنعها «خطرات الشاعر وتموجات نفسه وطاقته الفكرية، للنفاذ من خلال أشياء الطبيعة إلى دلالاتها الكونية»(٢)، كما ينفذ من خلال تصويره إلى عمق ارتكاز الفكرة، والتعليق عليها، ليجذبها إلى سطح الإدراك، ويغلب عليه - فى اختطاف طرفى صورته ومزجهما فى وحدته النفسية - بعض غرائزه التصويرية، كالصورة القصصية والصورة الساخرة، واللتين تعبران عن نفسه المواربة بالنقد، من منطلق الالتزام الروحى والارتباط العملى بنمط الحياة السائدة فى اليمن، فى سهولتها وعدم تعقيدها، وكما اتضح ذلك أيضا من تصويره المثالى للريف اليمنى.

(٥) أنماط الصورة:

ونقصد بالنمط شيئين:الأول :"المثال أو النموذج الشكلى الذى يمثل فى ذهن(٣) الفنان

---

(١) "شاعر ووطنه فى الغربة" سنة ١٩٧٤م من "السفر إلى الأيام الخضر" .
(٢) د . محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى ص ٢٤ .
(٣) د . مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب ص ٣٩٣ .

ويحتذيه في التأليف"،والثاني: طريقة التقاط طرفي ذلك النموذج الذهني أو الصورة، ومدى ارتباطه به، ووصفه بذاته، وتشكيله بلغته وتركيباته الصعبة أو السهلة،حسب تعمق النموذج في أبعاده النفسية المختلفة، أي أن النموذج الذهني هنا: يحاول الشاعر أن يجرد له معادلاً موضوعياً من الواقع، ونأتي وصورة أغواره من معادلة أفكاره الذهنية بالصور الحسية الصعبة التخيل، أو المضطربة،أو التي ترتفع مجردة إلى آفاق الذهن ثم تهوى فجأة في قرار سحيق، مجردة أو حسية.

ولأن البردوني شاعر درامي، يلاحق الفكرة في مهاوي صراعها مع أطوار الصور المختلفة، ولأن صوره فكرية أكثرها هي حسية، فإنه "يغطي الفجوات بالصور"[1]، ليمسك بأفكاره، ليجهد الصورة إلى ما وراء الحدود المألوفة"[2] ويجهد معه المتلقي، خاصة، عندما يسيطر عليه هذا السكون الغريب، والسكون هو الليل عنده، وعند كل ضرير؛ لأن السمع له حياة ورؤية، فلننظر إليه كيف يصور "الصمت والسكون". إنه يتحدث عن شيء يلتمع في عيني جدار الحزن، وهو تشخيص غامض لحركة لم تكتمل كالإخبار عن شيء، ويكرر بصورة أخرى الصورة المتقطعة، ثم يبني صرحاً من الصور المتلاحقة المفاجئة بغرابة علاقاتها كأنها كوابيس سريالية، يضفي عليها الإيقاع التراثي هديراً من الإيحاءات المنظمة رغم فوضى الصور التي يربطها ذلك الشيء الملتمع المجهول، والبردوني يألف ذلك النمط السريالي في التصوير، فيرتقي به، ويتيه في رؤيا الجنون، فبعد أن كدنا نهتدي إلى الشيء المجهول "وهو الصمت والسكون"، يجرده بمجموع الصور الحسية الخارقة للخيال، فأنا مله دود يمتد، وصوت أجراس زرعت، تصوير عكسي يهدف إلى توليد التناقض في الشيء المجهول، فقد يقع على فمه، ويمشي ويرتفع على أطراف رجله، وليس العكس كما ذكر الشاعر، ولابد أن نسقط من أذهاننا صورة المشي المألوفة ، لنحاول تصور كيفية مشي السكون على فمه ، وكيف يمشي الليل حافياً على مقلتيه[3]، وكيف يطير هو على نصف رأسه[4]، ويستخدم اللون، فنرى الشيء نفسه كالسل، ولم نره ولكن الشاعر جعله أصفر كما هو في عيون مرضاه، وبعد هذا الفيض المغرق من الصور الصعبة والمعكوسة والعبثية السريالية، "يصعد بنا إلى سطح الماء لحظة لتنفس الصعداء[5] ويخفف من وقع الصور علينا، فيتحول الشيء نفسه إلى "مومس" فاجأها البوليس في مرقدها عارية :

---

(١) د. سيسل دي لويس : الصورة الشعرية ص ٩٤ .

(٢) نفسه : ص ٩٤ .

(٣) انظر قصيدته : "وجوه دخانية في مرايا الليل" سنة ١٩٧٥ وقد سمي الديوان بها .

(٤) انظر قصيدته "سيرة للأيام" سنة ١٩٦٨ من "مدينة الغد" .

(٥) الصورة الشعرية : ص ٩٦ .

شيء بعيني جدار الحزن يلتمع | بهم يخبر عن شيء ويمتنع
يريد يصرخ، ينى عن مفاجأة | لكنه، قبل بدء الصوت ينقطع
يغوص، يبحث في عينيه عن فمه | تغوص عيناه فيه ، يقتفى، يدع
عما يفتش؟ لا يدرى، يضيع هنا | يقوم يبحث عنه ، وهو مضطجع
يومى إلى السقف ، تسترخى أنامله | تمتد كالدود، كالأجراس تنزرع
يمشى على فمه هذا السكون ، على | أطراف أرجله يهوى ويرتفع
يصفر كالسل، يهمى من عباءته | ينحل كالقش، كالأسمال يجتمع
كموميس ، باغت البوليس مرقدها | كمقبلين، على أشلائهم رجعوا[1]

هذه القوة التعبيرية وامتلاك زمام الصورة، والتنفيس عن ضغطها العصبى بصورة أخرى، دون خلل فى بنائها، تدل على أن البردونى ظاهرة وحده، وهذه السيطرة على نمط الصورة «عملية صعبة من البداية حتى النهاية» بسبب السلوك غير الانضباطى للملكة - مهما كانت - التى تأتى بالصور إلى ميدان الوعى»[2].

ويتضح من أنماط الصور أن الخيال هو الذى يخلقها من تشكيل المحسوسات والمجردات تشكيلاً ذاتياً، ينعكس على كل أطراف الصور، كما للخيال هنا وظيفة أخرى، وهى دفع الشاعر إلى «أول خطوة فى خلق الصور، وهى أن يقرن نفسه إلى الأشياء التى تستهوى حواسه» [3] .

وفى سيطرة «الصمت والسكون» عليه يسترفد أنماطاً عميقة، تمثل أمنيات أسيرة فى نفسه، ويحتمل فيها الإغراب والتهويم للإفصاح عنها، كأمنية «استمرار الحياة من نسله»، أمنية الإنجاب والأبوة والتى يدرك مع تقدم السن استحالتها، فتأتى الأنماط التصويرية لوحات تثير الأمل المشوه فى أغوار نفسه البشرية الكبيرة، فيها الجزع والاستسلام. فانظر كيف يصوغ «الأمية الصامتة» إنها أمنية فى ضيف الولادة :

وعلى الجُدرانِ والسقف ارتَمَت | مثلَ فخذى مرأة بعد الولادة [4]

ويصور الصمت، حياة نمى واقفة عن ركب الزمن، لتحجب عنه ضيفه الحبيب الذى يطرق

---

(١) «فى الغرفة الصرعى سنة ١٩٧٥ «من وجوه دخانية».
(٢) الصورة الشعرية ص ٨٠ .
(٣) نفسه ص ٨٦.
(٤) «أمية حجرية سنة ١٩٧٥ «من وجوه دخانية..»

رحم الحياة فلا يأتي :

يتزوى خلف ركـبتـيـه ، كـحُبلى يُرعِشُ الطلقُ بطنهـا ، وهى نعـى [1] .

وفى استسلامه المتمرد للقدر، يأتى عنفوان النمط واصطدام الصور، وإقراره "المستحيل"، الذى تحول من خلال حالته النفسية مسلمات منطقية" للقياس، لتقدم السن الذى عاق فيه الخصوبة قياس مستحيل، واصطدام المستحيلات آمال جديدة، باعتبار أنها ظواهر طبيعية فى الإنسان والطبيعة، يجد فيها السلوى والتصبر، وهكذا يبنى عالمًا مجرداً من المستحيلات فى خياله، ودلالة توقف الحياة:

مـثلمـا تهـرم فى الصلـب الأجنّة تأسـن الأمطار فـى جـوف الدُّجَنَة
يحـبل الرعـدُ ، ويحـو جـملـه ثم يـستـمنـى غـبـاراً وأسنه [2]

فالطاقة النفسية معطلة فى جفاف حياته، والطاقة الغريزية هائلة ولكنها ضائعة، وفى بحثه عن خصوبتها تؤله بالأسنة وتعكر صفوه وتختنق فيه أحلامه بالغبار الذى يسد علبة الأفق.

وبعد قيام الثورة اليمنية بأربعة أشهر يلقى من الإذاعة اليمنية قصيدته المطولة «مآتم وأعراس». فكأن الثورة قضت على سكونه هو، وكأن الليل السرمدى الملازم له غدا خيولاً جامحات لم يعرف كنهها من قبل، فى مبادرة منه لعقد مصاحبة مع عماه رفيق عمره، وإشراكاله فى الحدث:

والدجى يعلك السكون ويعـدو مثلما تعلك الخيـول الشكائم [3]

وبعد ذلك بثمانية عشر عاماً، يعيد النمط من جديد، فى إلحاحه على التغيير، وترقبه لمن جديد، متمنيًا أن يرحل ذلك الصمت، أو يكف عنه، مثلما تضعف الخيول الجريحة إزاء لجامها:

فيلوك الصمت شدقيه كما تعلك الخيل الجريحات الأعنه [4]

ورغم ذلك الخوف من «الصمت والسكون» فهما أثيـراه فى عزلته النفسية؛ لأن الأصوات - وهى الحياة بالنسبة للضرير - غدت مادية رخيصة كأصحابها، فيأتى بنمط تصويرى لا يقوم على التشبيه كما سبق، ولكن على فصل الجمل والاعتماد على الرابط الذاتى بينها، الذى يخلق الإيحاء

(١) «الضباب وشمس هذا الزمان سنة ١٩٧٦ «من» وجوه دخانية ..».
(٢) «غير كل هذا سنة ١٩٨١ «من» ترجمة رملية لأعراس الغبار».
(٣) «مآتم وأعراس ١٩٦٣ «من» فى طريق الفجر».
(٤) «غير هذا سنة ١٩٨١ «من» ترجمة رملية..».

الذى ينشده :

تلك أصـــــوات أناسٍ ، لا أعى   أى حرفٍ ، أصبح الإسمنت هادر [1]

وإسقاطه لأدوات الربط بين الجمل الثلاث أسلوب رمزى، يقوى الوحدة النفسية التى التقطت طرفين بعيدين فى النفس والواقع بين أصوات الناس وجلبتهم، وهدير الإسمنت.

ولم يستطع البردُّونى دائمًا أن يوازن بين الصورة الذهنية والتقاط الصورة الشعرية المعادلة لوقع النمط فى هوة بينهما؛ ذلك لأنه تستغرقه التجربة الذاتية وواقعه الجزئى بالنسبة للتجربة، فى حين أن «الصور تستقى من حقل أكثر سعة من تجربة مفردة، تستقى من التجربة الكلية لحياة الشاعر».[1] مما يدفعنا إلى إلقاء الضوء على مجاوزات النمط وعيوبه:

أ - التطابق بين الصورة ومدلولاتها الحقيقية: «وهو يعرض الحقيقة الشعرية للتصادم أكثر من اللازم» [3] ففى وصف البردُّونى لأمسية كئيبة جامدة، يضطرب التشبيه لتناقض الصورة:

كـــغـــرابٍ يرتمي فـــوق جـــراده   سقطت وجهي، تدلت كالوساده [4]

لعنف الحركة وسرعة الانقضاض واللمحة الخاطفة للغراب عند التزامه الجرادة، يناقض تدلى الوسادة الهادئ ، فوق السرير فى لين ووداعة، والغراب لا يتوجع بالتزامه، بينما سقطت الأمسية وجهى، والغراب لا يتدلى، بل ينتفخ ويغضب، فهذا التصوير الاستهلالى لتأثير الأمسية عليه غير موفق، وقد كان البيت الذى بعده أكثر ملاءمة ومنطقية لحالته النفسية التى يصورها أيضاً:

كنسيج الطحلب الصيفى نمت   أعشبت فيها، وفى وجهى البلاده

ب - عدم اللباقة العاطفية ، واللباقة هى قبول الصورة نفسياً، من وحدة العاطفة التى تتولد فى الشاعر والمتلقى إزاء الصورة، ففى وصفه أيضًا لتلك الأمسية الكئيبة من نفس القصيدة :

وعلي الجـــدران والســـقف ارتخت   مثل فخدي مرأة بعد الولادة

فهذا الاسترخاء يثير الجزع والاشمئزاز؛ لأنه تشخيص لحقيقة ذات حالات نفسية أخرى، فالمرأة بعد الولادة حالة نفسية مثيرة للشفقة والخوف عليها، ومثال حى لفلسفة الخالق فى الحياة

---

(١) «زامر الأحجار «ترجمة رملية..».
(٢) الصورة الشعرية ص ٨٥.
(٣) نفسه ص ٨١.
(٤) أمسية حجرية سنة ١٩٧٥ «من «وجوه دخانية..»

والأحياء، كما أنها فى هيئة مريضة متألمة، لا توحى بأى كآبة يستوحيها الشاعر، فالحالة الذهنية للشاعر، لا تتوائم وحالة النمط النفسية، فالصورة ترفض الانصياع لحالته، لجاءت فى وادٍ بعيد عن مرامى إيحائه وتعبيره.

ومن ذلك نقل إحساسه بسعادة الماضى وذكراه الحبيبة فى نمط موحش، كزورق حائر فى غضب البحر العميق :

تمشى كـــحَـــبـــرة زورق فى غـضـبـة اللج العـمـيق [1]

جـ- قصوره فى استدعاء النمط وسطحيته : مما يفقد الصورة العاطفة المؤثرة، ويجنى على النمط هنا ممارسة الشاعر لبعض خصائصه الأسلوبية كالتكرار، وبعض خصائصه فى التصوير الصوتى وكلاهما لم يوفق فيهما :

الســجن لصق الســجن لصق المكرلــون المكرلــون [2]

فالصورة ثلاث كلمات مكررة، الأوليان تحدثان صفيراً بين السين والصاد المفخمة الساكنة، كما تحدث الكلمة الثالثة ثقلاً فى نطقها لأنها أجنبية، يجىء المد فيها غير فصيح، فهو أقرب إلى الإشمام بالضم منه إلى المد بالضم. كما يجنى على النمط أيضًا ويجعله فاتراً، مباشرته فى محاكاة العوام، واستخدام النمط كحشو يخلو من نبض التصوير وحرارة انفعاله :

من أى نـبـع أنـت ؟ مـن يـاء ومـن مـــيـم ونـون
يا بـرد كـــالـــات الحـــريرى لا يـراها الطــبـــون [3]

كما أنه ليس من داعٍ فنى لاستدعاء تلك الطرافات الشعرية فى حالة الشكوى من الفقر فى الوطن، ويقصد الشاعر بكافات الحريرى بيتيه الشهيرين :

جـاء الشـتـاء وعندى من لوازمـه سبع ، إذا البـرد فـي أجوائنا قرسـاً
كن وكـيـس وكـانون وكـاس طلى بعـد الكبـاب وك... ناعم وكـسا [4]

د – ومن أخطر عيوب النمط عند البردُّونى، محاولته محاكاة الواقع فى تصويره لشخصياته، كأن يلتقط طرفى الصورة من البيئة المتدنية الفقيرة، والتى تخلق – فى رأيه – أخلاقًا متدنية

---

(١) «قصة من الماضى سنة ١٩٥٩» من «فى طريق الفجر».
(٢) «شتائية» من «ترجمة رملية..».
(٣) نفسها.
(٤) أورد الشاعر البيتين فى ذيل قصيدته «شتائية».

وشخصيات حقيرة:

كـــــان يحس أنه خــــرابه وأن كل كــــــائن ذبابه [1]

ومن المحاكاة أيضاً، التعويض المباشر بالصورة الصوتية، التي تسيطر عليه عفواً لحظة الإبداع، من ذلك تصويره القرية وبهجتها بالعائدين من الحقول والوديان، وتود يعهم مشهد الأصيل والشمس الذاهبة، فأصواتهم الهادئة والدانئة «لغو الرؤى» كالكوابيس المفزعة، كما أنها ضجيج النار وما يحمل الوصفان من عدم اطمئنان:

ومـــدت له القـــرية الهـــينمـــات كلغو الرؤى، كاصطخاب النـر [2]

على أن البردُوني لا يخفق دائماً، بل قد يشتمل النمط على التناقض، ولكنه يخضع لوحدة نفسية عميقة، يستوي فيها الحقيقة وعكسها، وتلك الوحدة وتوفيقه في ضم العناصر إليها تسمى تناغم الانطباع: «وهو موالقة انطباع الشاعر عن الشيء والتعبير عنه [3]» بلا مبالغة، مع وضوح الانفعال الصادق وشمول العاطفة نمط طرفي الصورة، كأن يناجي الشاعر وطنه:

فـــــيك الني، أرمي سنبلة تحفر الأشواك عن منقار طائر [4]

فالصورة عكس الحقيقة في الطبيعة؛ لأن الطائر هو الذي يسعى دائمًا للسنابل، ولأن الطائر غدا وطنه في صورته، فإن السنبلة «الشاعر» هي التي تنقب عن منقاره، وتشق إليه الأشواك، مدركًا مدى التضحية الواجبة عليه تجاه الوطن الذي يتحسس طريق النور في العصر الحديث.

(٦) روافد الصورة:

للصورة منابع خالدة يستقي منها الشاعر صوره، وليس المقصود بدراسة الروافد الحكم على الصورة بالقدم أو الحداثة، ولكن لاستكناه تلك الروافد ومدى انفعاله بها خلال انصهار الزمن والعناصر في الصورة، وإخضاعها للذات التي تستخدم الخيال في تشكيلها، فيجمع الخيال الأطراف ويبث الروح ويشخص ويجسم ويجرد، وعلى قدر صدق انفعال الشاعر بالصورة واستدعاء الرافد ومزجهما تأتي أصالة الصورة، حتى وإن كان قد «ركب الصور القديمة وألف

---

(١) «صعلوك من هذا العصر سنه ١٩٨١» من «ترجمة رملية..».

(٢) «أصيل القرية سنه ١٩٦٧» من «مدينة الغد».

(٣) سي دي لويس: الصورة الشعرية ص ٨٧.

(٤) «زامر الأحجار» ديوان «ترجمة رملية لأعراس الغبار».

بينها تـأتى فى صورة جديدة مبـتكرة، ويتوقف جمال الصـورة فى هذه الحال على طبيعـة الشاعر العقلية وسعـة خياله وبعد مداه[1]، كما يدل اسـتخدام الشاعر تلك الروافـد على امتزاج الماضى بالحاضر فـى نفـسه، واعتقـاده فى وحدة كونية واحـدة وارتباط التجارب البـشرية عبر العـصور فى محـاولتهـا الارتقاء إلى مـثاليـة منشودة تـمعظ بالماضى، وتدل أيضًا علـى ارتبـاطه بالتـراث ودرجة وضوحـه صافيًـا كما يـسجله التاريخ، أو مـضيفًـا إليه ما يناسـبه، مما يدلنا على فـهم أشمل لذهن الشـاعر ودخائله فى موقفه من بعض القضـايا المعاصرة، وأهم تلك الروافد:

أ- التراث الدينى :

أولاً : القرآن الكريم :

يفلسـف البردُّونى التـاريخ فى تصويره لقدم الحضـارة اليمنية القديمة التـى جاءت على أنقاض أخرى، وأضحت أنقاضًا لحضارات بعدها، متأسيًا بنواميـس الحياة والقدر:

كنت بنتَ الغـيـوبِ دهراً، لـنمت — من تجليك حشـرجاتُ الحـضـاره
وتداعَى عـصـرٌ يموت لـيـحـيـا — أو لـيـفنى ولا يحس انـتـحـاره [2]

لنلمح استلهامه لقوله تعـالى: "تولج الليل فى النهار، وتولج النهار فى الليل، وتخرج الحى من الميت، وتخرج الميت من الحى"[3]، وذلك الاستلهام كان السلوان بعد أحداث عصيبة متوالية مرت باليـمن والأمة العـربيـة ، وهى على التـوالى: خـروج الجـيش المصـرى مـن اليـمن سـنه ١٩٦٧ ، ومحاولات الرجـعيين ارتقاء الحكم والقـضاء على الأحرار بمـساعـدة بعض الدول المجاورة، والتى يهمها فشل فكرة الجمهورية فى اليمن؛ حتى لا يتـسرب نجاحها إلى شعبها فينقلب عليها. وهزيمة الجيش المصـرى وانكـسـار العـرب بغـزو إسرائـيل الدول العـربيـة واحـتلالهـا سـيناء والجـولان والضفةالغربية من نفس العام، وقد كان الشـاعر يجل موقف الجيش المصرى من الثورة. ثم "حرب السـبعين" التى حاصر فيها الرجعيون بمـساندة القبائل وبعض الدول المجاورة «صنعاء».

وحينما يـكشـف البردُّونى الحالة النفـسـية العميقـة، يعتمد على أسلوب «الترقى والتراكم» فى الصورة، وهو من أسـاليـب القرآن المعجزة فى التصـوير، ليبلغ التأثير غـايته. فهذا رجل فـقير واهم

(١) د.الطاهر أحمد مكى:الشعر العربى المعاصر : ٨٣ .
(٢) «مدينة الغد» ١٩٦٧ من "مدينة الغد".
(٣) "آل عمران" آية ٢٧.

الطموح، ذاهل عن واقعه المرير بحبه لفاتنة ثرية:

وكــان يطوى شــارعــاً، جــوه غــاب كــثـيف من زنود المفـول
كــالنعش، يـستلقى عليـه الدجى ونعجن الـسحب عليه الوحول [1]

فالشـارع - وهو واقع الفقير مجــدا-غابة مخيفة، كـالنعش فوقه الليل وفوق الليل وحول، وفوقـها سحب سوداء، لـهذا الترقى من الأرض إلى الـسماء، فى تراكم مراحل الصعـود، تصوير قرآنى يـستوحيه الشـاعر، إذ إنه يصور وهم الفـقير، والقرآن يصـور أعمال الكافـرين التى تنقضى كالســراب، يقول تعالى: «... أو كظلمات فى بحرٍ لجى، يغشاه موج من فوقه موج، من فوقه سحاب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرجَ يده لمْ يكدْ يراها. ومن لم يجعل الله له نوراً فماله من نور».[2]

ثانياً: التراث المسيحى :

وقد يصور البردُّونى إصرار الشعب على مواصلة الكفاح والتضحية فى سبيل الحرية اعتماداً على مفهوم التضحية فى الإنجيل «العهد الجديد»، وكما هى مستقرة فى عقيدة اليهود والنصارى بصلب المسيح عليه السلام، فالشهب كالشعب يتحمل العذاب للعدل والحرية:

والشـــهب حنين مـــصلوب ظمــآن يـجــتـرع "الملحــا" [3]

ذلك أن النصارى يعتقدون بصلب اليهود للمســيح عليه الـسلام، ولما اشتد ظمؤه جاءوا برمح وغرسوا فى أعلاه «إسفنجة» مغموسة مشربة «بالخل» وقالوا له: اشرب، ولينقذك الذى فى السماء[4]، فغير الشـاعر «الخل» إلى «الملح» مع احتفاظه باستعطاف المتلقى للمصلوب، وهو الحنين المجرد من المحسوس «الشهب».

ب - التراث الأدبى :

عندما قامت الثورة اليمنية فى السادس والعشرين من سبتمبر سنة ألف وتسعمائة واثنتين

---

(١) «ذهول الذهول سنة ١٩٦٤» من «مدينة الغد».
(٢) «النور» آية «٤٠».
(٣) «الارتداد» من «فى طريق الفجر».
(٤) إنجيل متى، الإصحاح ٤٦، نسخة الملك جيمس، لندن، بريطانيا.

وسنين، حوصر الإمام «البدر» وأعوانه فى قصر الإمامة، فاضطر الثوار إلى إحراقه؛ لإجبارهم على الخروج منه، وأمام النار وتداعى القصر رمز التخلف والظلم يقول :

وتعالى الدخان والنار فالليل نهار ، صحو الأسارير غائم [1]

مستلهمًا قول أبى تمام فى حريق «عمورية» :

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان فى ضحى شحب[2]

ولم يقف البردونى عند صورة أبى تمام، فالأخير يصف ما شاهد خارجيًا فحسب، أما البردونى، فقد وصف ما شاهد بعقله وسمعه، فارتقى بالرمز «الليل» إلى النقيض «النهار» كما اجتر إلى ذلك النهار الأحاسيس الخفية المتشية رغم شائبه الغائمة فى الظاهر، فامتزج فى صورته المشاهد الظاهرة والمشاعر المتدفقة، والواقع بالأمنيات المجردة.

وإذا كان البردونى قد أعاد تركيب الصورة السابقة، ولونها بمسحة ذاتية جعلتها مبتكرة، فإنه لا يوفق إلى ذلك دائمًا رغم شغفه بأبى تمام، يقول البردونى فى وصف جريح مقاتل :

كلما أومأ الفرار إليه أمسكت قبضة الوغى بقياده
وتحدى الحتوف حتى تلظت حوله ، وانتهت ، بقايا عناده[3]

ويقول أبو تمام فى رثاء محمد بن حميد الطوسى :

وما مات ، حتى مات مضرب سيفه من الضرب، واعتلت عليه القنا السمر
وقد كان فوت الموت سهلاً فرده إليه الحفاظ المر والخلق الوعر[4]

فالبردونى جعل المقاتل ممسوكًا فى قبضة الحرب كالمرغم عليها، أما شهيد أبى تمام، فقد وثب إلى الموت طواعية؛ لأن الموت من عروق أخلاقه الصعبة وأصوله العريقة، لقد قلد شاعرنا أبا تمام، فى نمط الصورة، والخلل فى التقليد من ضعف المواءمة بين تصويره للجريح وتصوير أبى تمام للشهيد، وبين المشهدين فوارق عاطفية هائلة، ولم يعالج البردونى تلك الهوة قبل استدعائه صورة أبى تمام.

---

(١) «مأتم وأعراس سنة١٩٦٣» من «فى طريق الفجر».

(٢) ديوان أبى تمام ص٢٥، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية، الطبعة الأولى، بيروت سنة ١٩٦٨، وقد أشار الدكتور عزالدين إسماعيل إلى ذلك الاستلهام فى كتاب «الشعر المعاصر فى اليمن ص٦٦»

(٣) «جريح» من «فى طريق الفجر».

(٤) ديوان أبى تمام ص٤٢٩.

البحترى والبردُّونى :

يصور البردُّونى «صنعاء» طفلة الشاعر برئة اللقيا لجمال عبد الناصر، الأب الذى عاد منتصراً على الظنون الرجعية التى اتهمته باحتلال اليمن بعد تدخله العسكرى لنصره الأحرار بعد الثورة سنة ١٩٦٢، وهو لم يذهب ليعود الآن؛ لقد جاء فى روح جيشه من قبل:

ولاقته "صنعاء" لقيا الصغار أباً عـــاد تحت لواء الظفـــر
تلامـــــه ببنان اليـــقين وتغمس فيه ارتياب البصر [1]

ويقول البحترى فى وصف الصورة المرسومة على جدار «إيوان كسرى» تحكى بطولات الفرس :

يغتلى فيهم ارتيابى ، حتى تتقــــراهم يداى بلمس [2]

لقد بلغ البردُّونى بالتشخيص والتجسيم والتجسيد مرحلة راقية من التصوير ، مما يجعله ينى عليه نمطا من العلاقات العاطفية الطبيعية بين طرفى الصورة "فصنعاء": طفلة، والضيف الكريم أب، ولليقين "بنان"، وللشك والارتياب "غمس" والبنان والغمس من مدركات اللمس والحس، وعند ارتياب الطفلة فى حقيقة استقبال أبيها ، يجسم لها اليقين ، وتترسب فيه النظرات، فالصورة فيها انتشاءة الروح من صدق الانفعال ولهفة اللقاء، وعمق العلاقة بين "صنعاء وناصر " أو الطفلة وأبيها، وهو بذلك يجدد هذه الشاعر الفياضة باستعارته نمط الصورة من البحترى، وتجديده وابتكاره فيه ، ليمزج الواقع المادى المحسوس بعالم الأحاسيس الخفية، بينما يقف البحترى عند الشاهد الخارجية للوحة الموصوفة، وعند ارتيابه فى حقيقتها يلامسها بيده، فإذا هى دون تصويره وخياله ، أما صورة البردُّونى فيتساوى فيها الحدث مع حقيقة الانفعال به ، ويسمو بالتشخيص إلى عفوية آسرة، كما أن حاسة اللمس التى تلح عليه تشيع فى الصورة حركة مطمئنة : تلامسه، بنان، تغمس.

وقد يخفق مع استرفاده صور البحترى، كما أخفق مع أبى تمام، فيقول فى وصف "صنعاء" الربيع وهى تستقبل الإمام أحمد وولى عهده "البدر":

وصبَّت نواحيها وجن جنونها فرحاً ، وكاد الصمت أن يتكلما [3]

ويقول البحترى فى وصف الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

---

(١) «يوم المفاجأة سنة ١٩٦٤» من «فى طريق الفجر».
(٢) د.محمد أبو الأنوار:الشعر العباسى ص١٦١.
(٣) «الربيع والشعر سنة ١٩٥٥» من «من أرض بلقيس».

فيمارس البردُّونى فى تصويره التشخيصى خصائصه الأسلوبية، ومزاجه المصى، كالتكرار اللفظى والمعنوى "جن جنونها" بتكرار الفعل فى مصدره، وبالنظرة اليسرة ، اسقى الشاعر عجز البيت حشوا لتكملته، دون قصد إلى تعميقه بعمق البحترى ؛ لأن الصورة نفتقد إلى العفوية، فالبحترى ارتقى إلى تكلم الربيع بعد تسلقه معانى الحربة والخيلاء والسرور والجمال ، فالتكلم أمر طبيعى بعد هذا التشخيص الرفيع، أما عند البردُّونى لقد جاء نتيجة عصبية وحركة مهترئة، كالصبوة والجنون، ولم يرتق بالصورة لضعف المدح السياسى فى كل نتاجه الشعرى ، وارتيابه فى سلامة الممدوح من الإحن ، وقنع بظلال البحترى التراثية التى قد ترضى غرور الممدوح.

أبو نواس والبردُّونى :

نلتقى روح التغزل الحسى، ومراقبة الأنثى عارية عند الشاعرين ، فبينما يقف أبو نواس عند صورة المرأة، يمتزج عند البردُّونى تلك الصورة بانفعال غريزى تجاهها:

يقول البردُّونى :

حقا رآها كالضحى ، والبوح فى ... نظراته كالطائر الخواف
خلف الزجاج تبرجت وأظلها ... شعر، كأهداب الغروب الصافي
كانت تغنى حبذاك ، وتنتفى ... ثوبا ، وترمى بالقميص الضافى
وأمام مرآة تعرى نصفها ... وتموج تحت المئزر الشفاف [1]

وقول أبو نواس " الحسن بن هانئ":

نضت عنها القميص لصب ماء ... فورد خدها فرط الحياء
وقابلت الهواء وقد تعرت ... بمعتدل أرق من الهواء
ومدّت راحة كالماء منها ... إلى ماء معدّ فى إناء
فلما أن قضت وطرا وهمت ... فأسبلت الظلام على الضياء
وغاب الصبح منها تحت ليل ... فظل الماء يجرى فوق ماء[2]

(١) «فارس الأطياف» من «مدينة الغد».
(٢) الأستاذ : عباس محمود العقاد: أبونواس، الحسن بن هانئ، ص٨ الطبعة الأولى، بيروت سنة ١٩٦٨ .

لتتناغم فى الصورة الأولى الألوان من سواد الشعر ، والذى يبدو باهتا خلف الزجاج على جسدها المضيء ، مع حالة الرائى النفسية بين الاستمتاع والقلق ، مع غنائها ، ومايستتبعه من ميل، مع حركة الأنثى التلقائية عند تبديل الملابس أمام المرآة، كأنها فى ذراعى رجل، عارية النصف مائجة الآخر، فالاستدعاءات الجنسية عنده أقوى؛ لشفافية التصوير، وصياغته فى قالب قصصى بطرفى حوار صامتين، فالرجل تحاور غريزته الأنثى، وهى تحاور مفاتنها، فتغنى وتغوج وتميل وتعرى، ولم يبدأ بوصف الأنثى عارية كما فعل أبو نواس، ولكن ساق مقدمة تستهوى الفضول، وتستثير المشاعر، وقد بدأ أبو نواس من حيث انتهى البردُّونى، لو جازنا لنا أن نعبر التاريخ.

كما يلتقى البردُّونى مع أبى فراس الحمدانى فى وصف الليل بالخيول الجامحة، ويكاد يتشابه جو الصورتين، فأبو فراس الحمدانى يصبر أمه وهولى أسره ، بأنه شجاع يخوض غمار الليل:

لقيت نجوم الأفق وهى صوارم وخضت سواد الليل وهو خيول [1]

ويصف البردُّونى انتفاضة شعبه فى وجه التخلف الذى يسوده بيت الإمامة، فالصمت شكائم ترتعد فى فم الليل الذى تحول خيولاً عاديات :

والدجى يعلك السكون ويعدو مثلما تعلك الخيول الشكائم [2]

وابتكار البردُّونى فى عدم اعتماده على التشبيه فقط، بل شخص عنفوان الحركة وطوفان المشاعر التى تترقب التغير الثورى، من تشخيص الليل خيولا تعدو وتجيد السكون - وهو سلبية الشعب فى مواجهه التخلف، وعجزه من فقدان البصر - قطعة من حديد فى فم الخيل، وهو بذلك لاينكر انقضاء عهد الليل أو الظلم كلية، ففيه مايشده إلى الواقع بقوة الشكيمة فى فمه.

ولم يفت البردُّونى أن يلتقط من الموشحات الأندلسية رقة الغزل، والتفاعل النفسى مع الجمال، وخاصة إذا كان ينبع من عشق الوطن :

يا أمى اليمن الخضرا وفاتنتى منك الفتون ، ومنى العشق والسهر [3]

ويقول ابن سهل الإشبيلى فى موشحته :

ما بعينى وحدها ذنب الهوى منكم الحسن ، ومن عينى النظر [4]

---

(١) ديوان أبى فراس الحمدانى ص٢٣٢، دار صادر، بيروت، رواية ابن خالويه.
(٢) «أعراس ومأتم سنه ١٩٦٣»من «فى طريق الفجر».
(٣) من أرض بلقيس سنه١٩٦١«من «من أرض بلقيس».
(٤) د.أحمد هيكل:الأدب الأندلسى ص١٤١، الطبعة السابعة، دار المعارف سنه١٩٧٩.

وطرافة الصورتين من التماس تبرير للعشق والسهر والنظر، وبروز خاصية الأسلوب فى التعبير عن حالة السرور، اعتمادا على الجملة الاسمية التى يتقدم فيها خبرها شبه الجملة على المبتدأ؛ ليكون تمهيدا لمعانى العشق والفتون والحسن، ومن طرافتها أيضا وضوح الترتيب الذهنى للصورة، والتى تستدعى معانى دارجة سلسة الإدراك بالنسبة للمتلقى العادى ، وكذلك لا تحتمل تعقيد اللغة والأسلوب.

حـ - التراث التاريخى :

يستخدم البردُّونى التاريخ مادة حية وموحية فى بناء صوره بالأحداث والأشخاص ، من تاريخ العالم القديم والحديث، ورغم شموله فى فهم التاريخ الكونى كمادة ثرية فى التصوير، يظل لتاريخ الجزيرة العربية سحره المؤثر عبر العصور الإسلامية السالفة؛ لارتباطه به عاطفيًا ودينياً، ولامتداده فى التاريخ المعاصر صفات وأشخاصاً كنماذج متكررة، ولذا يصبح التاريخ القديم عبرة مكثفة الإيحاء عند استدعائه لعلاج حالة أو موقف يتقلقه الشاعر، فالبردُّونى يناجى الشهيد "عبد الله اللقية" الذى حكم عليه بالإعدام فى محاولة اغتيال الإمام أحمد سنة ١٩٥٥ :

واهوى عنك ، أصفع وجه حظى ... وأعطى كل "جنكيز" قيادى
وعاصفة الوعيد تهز حولى ... يد "الحجاج" أو شدقى "زياد" (١)

وتلك المناجاة فى معرض ثورة نفسية عارمة على نفسه وشعبه عند مقارنتهم بالشهيد، وفى معرض التماس العذر فى التخاذل، وكأن الوضع الحالى كان له نظير وتجنب السلف مجابهته، فهو يصور الشعب مجبراً على الولاء لجبروت الإمامة فى رمز "الحجاج"، وبطش الحاشية فى رمز "زياد بن أبيه" الذى سعى إلى تأصيل ملكه بانتسابه إلى "معاوية" وبنى أمية، وكذلك تسعى الحاشية إلى الإمام.

وقد يكون استرفاد التاريخ فى الصورة لتوليد المفارقة التصويرية بين المثالية التى تحققت فى الماضى على أيدى شخوص نفخر بهم "وشخوص"تعد رمزاً للخيانة فى الماضى أيضاً، على أن هذه المفارقة حاضر معاش يمارسه أفراد الحكومات العربية:

القائلون تبوغ الشعب ترضية ... للمعتدين . وما أجدتهم القُرب
لهم شموخ "المثنى" ظاهراً ، ولهم ... هوى إلى "بابك الخرمى يتتسب (٢)

---

(١) "فارس الآمال سنة ١٩٦٠" من "فى طريق الفجر".
(٢) "أبو تمام وعروبة اليوم سنة ١٩٧١" من "لعينى أم بلقيس".

فالشخصيتان التاريخيتان رمزا المثالية الوطنية والخيانة، والرمزان أصبحا دلالة واقعية على أشخاص الحكم العربى الحاضر، مما يشير إلى خطورة الحياة الحديثة وغموض أحداثها وأشخاصها الحاكمين، فالصورة هنا تكشف تداخل الرمزين أو الصفتين فى نفس واحدة وتحذر - بدورها الشعرى والوطنى - من مغبة الاستسلام وتجنب مواجهة الاستعباد الحديث المتمثل فى الحكومات العربية.

ويجعل البردُّونى التاريخ قصيدة وصورة كبرى فى قصيدته المطلولة "حكاية سنين سنة ١٩٦٥" إذ يجعل الأحداث العظيمة التى مرت بتاريخ العالم الإسلامى منذ البعثة الإسلامية تمهيداً لتناول تاريخ اليمن القديم والحديث، وتصوير الحياة فيه فى عهد الإمامة بذكر الأشخاص الذين كان لهم دور فى القضاء عليه بكفاحهم المسلح وبكفاح الكلمة، كالشاعر محمد محمود الزبيرى، والوشاح، واللقية، والهندوانة، كما يذكر مقتطفات من القصائد التى شاركت فى أحداث اليمن كمستهل قصيدة الأستاذ الزبيرى. "سجل مكانك فى التاريخ يا قلم" والقصيدة على مجزوء الكامل المرفل، بلغت متين وستة وتسعين بيتاً، قسمت إلى ثلاث عشرة مقطوعة متفاوتة فى عدد الأبيات، وقد ضمت القصيدة أربعة وستين اسماً، ما بين أعلام على أشخاص من التراث الشعبى والدينى والتاريخى، ومن الشخصيات المعاصرة، وبين أعلام على جبال وروايات وقصائد شهيرة وأعلام على شهور وأشياء ذات دلالة خاصة، "كالصمصام" اسم سيف الإمام يحيى، وما يهمنا فى هذه القصيدة أنها صورة تاريخية تعتبر سجلاً فى تاريخ اليمن الحديث والقديم، وهو مما يعتبر تجديداً فى عالم الصورة الشعرية، أن تحمل الصورة التاريخ والأحداث وفلسفات التعبير والأشخاص، فلكى يصور الواقع السياسى المتدنى فى اليمن الحديث، يمهد له بتصوير الجذور السياسية البعيدة، وهو يعتقد أن الكارثة الحقيقية فى تاريخ العالم الإسلامى وقعت ببداية الحكم العباسى، الذى نازعت فيه المغنيات سيرة الخلفاء، أما العصر الأموى فعصر الفتوحات الكبرى، الذى استكان بالخيانة والخديعة، ولساد الحكم العباسى كان مطية الغزو المغولى بقيادة "جنكيز خان" وسيًّا مباشراً فى تدمير الحضارة، وضياع الدين والعرب بعد ذلك أمام الغزو التركى والاستعمارى الحديث" ونقتطع من القصيدة صورة تاريخية:

أتقول لى: ومتى ابتدت	سخرية القدر البليد؟
وإلى بدايتها أعود على هدى الحلم الشريد	
مذ انحنى مغنى "علية" واستكان حمى "الوليد" [(١)]	

---

(١) علية بنت المهدى" كرمز لانهيار الحضارة العربية، والوليد بن عبد الملك "كرمز للفتح العربى. "من ذيل القصيدة".

واســتــولد الــسـحب الحـبــالى ألـف "هارون الرشــيـــد"
حــتـى امـتطى "جـنكيـز" عــاصــفــة الصـواهل والحـــديد
وهـنالك اتــعل "الـتــتـــار" مــعـــاطـس الـشــم العـتــيــد
ولـمـوكـــــبـت زمـــــر الـذئاب على دم الـغـنـم الـبـــديـد
فــاســـتـعــجم "الـضــاد" المـبـين وراية الفــتح المجـيــد
أين العـروبة ؟ هـــل هنـــــا أنفــاس "قـيس" أو "لـبـيـد"؟
أين الـتـمــاعـــات الـســيـوف ودفء رنات الـقــصـــيــد؟
لا هــــا هـنـا نـــــار القـرى تهـــدى ، ولا عـــبق الـثـــريد
لا مـــتـعـيـد، ولا اخــتـيال الـشـدو فى شـفـتـى "وحـيـد" (١)

د - الصورة من الذات :

ذات الشاعر أخصب روافد تصويره، ومحور الخصوبة من الصراع الدرامى بين الشاعر وذاته وأجزاء جسمه، وهو يكثف تلك الدراما ويلح عليها فى تصويره إيحاء بطبيعته المتمردة القيدة، وتعبيراً عن واقع الانفصام الذى انبسط فى ضمير الإنسانية، فولد جموداً مادياً طاغياً، كما برزت أمامه معان روحية ضائعة:

قـــد تـقـــولون ذاتـى الحس لـكن أى شــىء أحـــس ؟ مـن أيـن ذاتـى
كـل هذا الـركـــام جـلد عـظامى فـــإلى أيـن من يـديه انـفــلاتى ؟
يحـتـــى من رمـاد عـينيـه لمحى يرتدى ظل ركـبـتـيـه التـفـانى (٢)

فهو ينكر أن يكون له أو للإنسانية فى طغيان المادية ذات أو أحاسيس راقية، والهروب من المادية مستحيل. لأنها توحدت فى الناس والأشياء وفيه، لا يتميز عنها إنسان بدونها، ويكثف معللاً تلك الصورة، ففى بيته الثالث تصوير للواقع من خلال النفس، فهو أسير تصور الرؤية وبعد النظر، فكأن عينيه احترقتا وتترب من رمادهما نظره الذى لا يتجاوزهما إلى شىء، كما شلت حركته ومات طموحه، لا يتعدى نظره قدميه، ويلاحظ هنا اتكاؤه على خاصيته فى تفتيت جسمه فى الصورة، جلد عظامى، ذاتى، انفلاتى، لمحى، التفانى، وإن الإلحاح بالتعبير بها يعد بديلاً شديد الالتصاق به عن العمى.

---

(١) "حكاية سنين ١٩٦٥" من "مدينة الغد"، و "وحيد": المغنية التى أجاد وصفها ابن الرومى فى داليته.
(٢) "السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤ "ديوان" السفر إلى الأيام الخضر".

ويرى الجوامد من خلال ذاته، فيشكلها ويبث فيها الروح ويبنى بخيالة عالمًا منها، يوحى بفرط المادية المتفشية التى أحالت الناس جوامد، تأسى عليها الجوامد الحقيقية لضياع النموذج الإنسانى منها:

كان ينساق جدار موثق ... بجدار ، وأنين الطين يحدو
كان يرقى ، ثم ينحط الحصى ... مثلما ينشق تحت الرمح نهد
وبث الركن للممشى صدى ... مثلما ينحل فوق التبن عقد [1]

فكما كانت ذاته وأجزاء جسمه رافداً للصورة، إيحاء بالفكرة، أيضا كانت الأشياء الجامدة التى انعكست ذاته فيها مادة غنية تكسب الصورة لونًا جديداً من التشكيل الموحى بالعزلة والصمت وأثرهما على الشاعر، إذ إنهما يشقان ذاته ويفتتان جسمه، ويدرك إزاءهما تغير الحياة التى يرصدها من بعيد، وتحول الناس أشياء جامدة سعيًا لتحقيق نوع من التقدم المادى والمعيشى.

هـ- الصورة من الطبيعة :

تأتى الطبيعة عند البردُّونى صوراً متتابعة، يمتزج فيها الصامت والمتحرك، يشها شاعره، ويلتحم فيها حتى تضيع شخصيته فى تصويره، ويلف الصورة وحدة كونية تظلل بروحها الأشياء والكلمات، لتعمل التشخيص فيها وتلون وتخطف الأحاسيس من صدر المتلقى، فيقف الشاعر مشدوه الخيال يتحدى المبصرين، مصوراً وقت الأصيل فى الريف :

تدلى كمزرعة من شرر ... معلقة بذيول القمر
وحام كغاب من الياسمين ... تندى على ظله واستمر
لعمالت تودعه ربوة ... ونهتز كاللهب المحتضر
تعابثه وتباكي الطيور ... وتستعبر الرابيات الأخر
ومدت له القرية الهينمات ... كلغو الرؤى، كاصطخاب التتر
وأعلت له جوقة من دخان ... ومعزولة من خوار البقر
فرف كأجنحة "من نضار" ... كأردية من دموع الزهر
وعراه صحو المدى فارتدى ... لهيب ذوائبه واتزر [2]

---

(١) "دوى الصمت سنة ١٩٧٨" من "زمان بلا نوعية".

(٢) "أصيل القرية" سنة ١٩٦٧ من "مدينة الغد" .

ومن الطبيعة أيضا وصفه حياة أهل الريف فى منازلهم وأسمارهم، ونقل أفكارهم وأنماط التعامل بينهم، كصور طبيعية خاصة بهؤلاء القرويين دون غيرهم من الناس فى مكان آخر، وهنا يستخدم البردونى أسلوبه المميز وهو "ذكر الأسماء" فى قالب قصصى ليحاكى الواقع ويوحى بما وراء الواقع من بساطة وبراءة يتحلى بها أهل الريف فى مواجهة الفقر والمشاكل الاجتماعية، وبالإضافة إلى "ذكر الأسماء" يتقى لغته دارجة فصيحة فى براعة ، ويضمها عبارات يقولها الناس دون تكلف رغم فصاحتها ودلالاتها الواقعية، كقوله، التاجر المعتبر، شارع مختصر، ترقع أسمال أطفالها، وغيرها من اللغة والتراكيب التى لا يفقدها عنصر الموسيقى اختياره الشعر التراثى قوالب لها:

وحيا لم القرية العائدين ... ونادى عمر ولبى عمر
وأخفى "عليا" مضيق طويل ... ووارى "تقى" شارع مختصر
ودارت ثوان، لسران السكون ... ينوح بالذكريات السمر
لفى سمر "ذكرت" "مريم" ... أباها، وناحت كبوم انتحر
وفى سمر بث "سعد" أباه ... شجون الزواج، وأغضى البصر
وثرثر فى كل بيت حديث ... وأحزن كل حديث وسر
"لأم ثريا" تفوق الرجال ... وتوحى أمر وأحلى الذكر
لكيف تجلت مساء الزفاف ... وفى الصبح مات أبوها الأبر
"وأم على" تربى الدجاج ... وتكدح خلف ارتعاش الكبر
ترقع أسمال أطفالها ... وتحصو عروق يديها الإبر
"وحسان" خان غرور البنات ... به، وانتقى: أم إحدى عشر
وباع "رجا" أخته فى الرياض" ... بالفين، للتاجر المعتبر
ومات "ابن سرحان" يوماً وعاد ... بخبر جيرانه ، عن سفر
وأصغى السكون إلى كل بيت ... كحيران، ينوى وينسى الوطر
وأغفى رفاق الهوى والقطيع ... على موعد الملتقى المنتظر
وليلهم ذكريات وحلم ... كلمع الندى، فى اخضرار الشجر
طيوف ، كما حث سرب الحمام ... قوادمه، خلف سرب عبر
وكلت رياح ، وجنت رياح ... ونجم تأني، ونجم طفر
ولتش عن قدميه الدجى ... ودب، كأعمى يجوس الحفر
لأذكى هنا جمرات السهاد ... وأعطى هناك الرؤى والخدر
وأفنى هزيعاً، وأدمى هزيعاً ... فعاد الأصيل المولى سحر (١)

---
(١) نفسها.

لهذا الحس الرفيع من تفاعل الطبيعة الصامتة والمتحركة وتفاعل الإنسان الريفي كجزء منها، ومن مفهوم الشاعر الراقي لفكرة "الوحدة الكونية" التي تبث الروح في الأشياء لتلتقي مع الإنسان في خصائصه الحياتية، ليظل الوحي الأرضي ملكًا للكائنات كما هو ملك للإنسان.

وإن تحليق البردُّوني في الآفاق مصطحبًا مفهومه "للوحدة الكونية" وليد نزعة غنائية عذبة وراقية، ترسم الواقع حيا وتبثه الذات بحالاتها النفسية المختلفة، وإن خياله القروي المركز جاء بالقرية في المقام الأول، كطبيعة مشاهدة خالدة في ذاته، وكطبيعة بشرية سهلة غير معقدة "تعتبر مصدرًا للحياة الخلقية الصحيحة"[1]، وكعادته التصويرية نراه يتتبع منابع الصورة في ذهنه حتى يصل بها إلى نهاية ترضيه.

ومثاله وصفه "للأصيل" "والربوة" في الصورة السابقة، فهي تمثل مودعة ينعكس عليها لون الشفق، فيتحول انحناء الوداع إلى اهتزاز المريض الحزين لفراق أنيسها "الأصيل" وتستغيث بالطيور تستبكيها، وتستعبر أترابها، ليقلع الأنيس عن الرحيل، فالشاعر في هذا الإطار القصصي يبث الطبيعة أدق خلجات النفس الغائرة في عمقه وكأنه يشكو في عزلته وصمته فراق بنيه الذين لم يتجهوا بعد، وندرة تناهي الأصوات المحبوبة إلى سمعه، ولم يبن البردُّوني دولة مثالية في الطبيعة كما فعل الرومانسيون؛ لأنه كان واقعي المثال متواضع المثالية، يراها في الواقع إذا تغير، وفي الناس إذا ارتقوا فلم ينزع المثالية من الحياة ليبحث عن حياة أخرى، فكان أصدق مع نفسه ومجتمعه، يشارك بالكلمة في رحلة الحرية والارتقاء بالمجتمع عن رذائله، ويشارك بها لرفع هموم شعبه ومعالجة أحزانه بالصورة الموحية التي تتولد منه وتعود بالفكر الجديد الناصح له.

وكما تثيره الطبيعة الجميلة صامتة ومتحركة، توحي باللون والضوء والرائحة، تثيره الطبيعة الجامدة، يستوحيها ويبثها حالته النفسية، وينقل إليها مشاعر شعبه، للتعبير عن فرحته بزيارة الزعيم جمال عبد الناصر إلى اليمن عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وهي أول زيارة له بعد نجاح ثورة اليمن في السادس والعشرين من سبتمبر سنة ألف وتسعمائة واثنتين وستين، وهذه الطبيعة الجامدة لا تحمل في دلالتها الموضعية إيحاء بنفسها، ولكن، تأخذ الإيحاء من بثها الروح، وإشراكها في الصورة كعنصر بناء يشخصه الشاعر ويستولده الحركة، في إطار إدراكه لفكرة "الوحدة الكونية" التي تسيطر على خياله عند استدعائه للأشياء وتنظيمها في ذهنه، وتجسيدها صورًا حية محملة بأحاسيس ومشاعر إنسانية عميقة، فالحصى والحجر والمنحنى والمنحدر والصخر، أشياء جامدة بعيدة عن بؤرة الشعور المصور، يجترها أساسيات في بنائه القصصي

---

(١) د.محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ١٧٢، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨٦.

المصور للحالة النفسية التى تجتاح شعبه عند استقباله الزعيم الراحل :

أطل ، فـأومى انـتظار الحـقـول ومـاج الحصى واشـرأب الحجـر
وهـنـأت الـربـوة المـنـحـنى وبـشـرت الـنـسـمـة المنحـدر
وأخـبـر "صـرواح" عند الجـبـال فـأورق فى كل نجـم خـبـر
وأشـرق فى كل صـخـر مـصـيف بعـنقـد فى كل جـو ثمـر [1]

فهذا الأسلوب القصصى المصور، يعتمد على الحوار والسرد، وأداة الشاعر فيه التشخيص، بما يشيع من روح تعمق الإحساس بالوحدة التى تشد إليها أطراف الصورة، ومن واقعية هذا التصوير للجوامد أنه يوظف فى الصورة ما يدركه الشاعر بلمسه، ويحتويه بقدمه، فيجد أنسًا فى استدعائه، وصدقًا فى تشخيصه.

(٧) عناصر تشكيل الصورة :

الصورة وتراسل الحواس : [2]

يعتبر التراسل عنصرًا مهمًا فى تشكيل الصورة، إلى جانب التشخيص والتجريد والألوان والموسيقى ومزج المتناقضات والغموض الشفيف الموحى الذى يثير المتلقى لمشاركة الشاعر فى عملية الإبداع، كما أنه هروب من الوضوح الذى يشعر الملل[3]، والتراسل: "هو تجاوب الروائح والألوان والأصوات فى وحدة عميقة"[4]، يعبر عن تأثير المشاهدات الذهنية والمرئية فى حس الشاعر ووجدانه، وكيفية تلقى ذلك التأثير والانفعال معه وبه فى وحدة إدراك ووحدة النفس مع اختلاف المشاعر التى تتنازعها، وقد تلاءمت ملكات البردُّونى مع "التراسل"، فصاغ به صورًا توحى بعمق انفعاله بتجربته ولحظته الشعرية؛ ليجعل الأشياء تشتم الدفء والاخضرار، والدفء من مدركات الحس واللمس، والاخضرار من مدركات الرؤية، وذلك لتعميق معنى المخاض المرتقب" لوطنه المثالى الذى لم تكن الثورة بدايته:

كل شىء وشى بميلادك الموعود واشتم دفئه واخضراره [5]

(١) "أصيل القرية سنة ١٩٦٧" من "مدينة الغد".
(٢) تناولنا تراسل الحواس مع عنصر اللون فقط فى استخدام البردُّونى للون .
(٣) انظر: د.على عشرى زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٧.
(٤) نفسه ص ٨٢.
(٥) "مدينة الغد سنة ١٩٦٧" من "مدينة الغد"

وتشتم بطلته "خطو" زوجها الفقيد فى زحام العائدين من الحروب القبلية بعد الثورة، ويسيطر عليها أيضا مشاعر الترقب والانتظار:

وغــداة يــوم ، عــاد آخــر مــوكــب ··· فشممت خطوك فى الزحام الراعد (١)

ويلون "همس" صنعاء، وهو من مدركات السمع:

همــــــاتـهــا الخــضــر الرقــاق أشف مــن ومض الســراب (٢)

وليعبر عن بشاعة تأثير الإعلام العربى فى وجدان الناس، يستخدم التراسل فى بناء قصصى، فيأكل "النشرة الإخبارية" وهى من مدركات السمع أيضا، كما يأكل "الرغيف" وهو يوحى بذلك التراسل إلى تعادل أثر الإعلام وأثر الجوع، وكلا الأثرين مدمر، وفى نفس اللحظة يوحى بمدى حاجة الناس إلى الإعلام، الذى يتحول إلى أكاذيب تأكل طموح الإنسان العربى:

طلبت لفطور اثنين ، قــالوا بأننى ··· وحيد ، فقلت اثنين ، إن معى "صنعا"
أكلت وإياها رغــيــفــاً ونشــرة ··· هنا أكلتنا هذه النشــرة الأفــعى (٣)

ويأتى القاهرة ضيفًا ، لعل فيها العزاء عن وطنه الجريح بكثرة المنازعات السياسية والعسكرية، وجمود الحياة فيه، فيصطدم بالأشد سوءاً، الكثرة من الناس معدمون فقراء، يتمثل فيهم انهيار الإنسانية، وجبلت القاهرة على المادية المفرطة، ورأى فيها بيقين بصيرته الطبقية وانعدام المساواة، والخنوع لبطء الحياة المفروضة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، فحمل على كاهله مصر أم العروبة المتكسة وهموم وطنه اليمن، فغدا أو تمنى أن يغدو هواء لا يفكر ولا يحزن، تحمله الرياح وتضمه الصحراء فيصف المسموع بالألوان، كوصفه للأسماء "وهى من مدركات السمع" بالاصفرار، إمعانًا فى أزلية الفقر وتضرر الإنسان به، فكأن الأسماء عند اختيارها للمولود منذرة بمستقبله المريض بالسل، وهذه مبالغة تقتضيها الحالة النفسية الحزينة، وقد قصد إليها فى صورته، لأنه كان من الممكن أن يصف "الوجوه" بالاصفرار بدلاً من "الأسامى"، ولم يفعل إيثاراً للتراسل وتكثيف الحالة النفسية:

من هنا ؟ غــيــر الأســـامى الصــفــر تصــرخ فى خــفــوت
غـــيـــر انهـــيـــار الآدمـــيـــة وارتــفــاع البنكنوت
وحـــدى أنوك صـــدى الرياح وأرتدى عـــرى الخـــبـــوت (٤)

---

(١) "امرأة الفقيد سنة ١٩٦٤" من "مدينة الغد".
(٢) "عائد سنة ١٩٦٣" من "مدينة الغد".
(٣) "صنعاء فى فندق أموى سنة ١٩٧٧" من "زمان بلا نوعية".
(٤) "أنسى أن أموت سنة ١٩٧١" من "لعينى أم بلقيس"، الخبوت: الصحراء الممتدة.

وفى بيته الأخير من الصورة، وجدناه يمضغ صوت الرياح، والصدى من مدركات السمع، تأكيداً لمعنى الطبقية التى تعزل الكثرة إلى الجوع والعرى، وكذلك يتضح مزجه للمتناقضات فى الصورة نفسها، أرندى، عرى وتصرخ، خفوت، إذن تكاتفت فى الصورة إلى جانب التراسل، عناصر أخرى، كمزج المتناقضات والتشخيص الذى جعل الأسماء تصرخ وتتألم فى الإنسان، والطباق الذى ولد مفارقة تصويرية فى البيت الثانى بين انهيار وارتفاع، والطباق من خصائصه الأسلوبية فى التصوير، وتنصهر تلك العناصر فى تشكيله الموسيقى الذى أوحى بترتيب الصورة فى إطار التدرج المنطقى للشاعر من تأثير العام وهو حركة الناس وانهيارهم - فى الخاص - وهو نفس الشاعر، المتألمة فى البيت الثالث، فالبيت الأول والثانى يشتملان على ست مدات بالألف: ذا، هنا، الأسامى، انهيار الأدمية، ارتفاع، تحدث إيقاعًا ونبراً عالياً، يوحى بوصف المشاهدات العامة المحزنة، وبتأثيرها على نفس الشاعر، فالمدات تعد تأوهات نفسية، يطلقها الشاعر فى لغة صورته المنتقاة، ثم يأتى البيت الثالث، بقسمه مد الألف وهو الوحيد فيه، ليوحى بانعكاس ما كان إلى ذاته، التى تفردت بعد ذلك بمد الياء مرتين: وحدى، أرندى، وبمد الواو مرتين: ألوك، الخبوت، فى حين لم يذكر مد الياء إلامرة فى البيت الأول، ولم يذكر مد الواو إلا فى نافية الأبيات وصورته الأخيرة، وهذان المدان بالياء والواو يشيمان نبرا وإيقاعًا خفيضًا يكثف الإحساس بتفرد تأثره بهموم شعبه العربى، ويؤكد النبرة العالية فى بيته الأول، انتقاؤه لكلمات تشتمل على حروف ذات صفير كالسين والصاد فى المتجاورات: الأسامى، الصفر. تصرخ، وينعدم ذلك فى بيته الثانى، الذى يضم الهاء والياء المشددة إلى جانب المد بالألف؛ ليوحى - كما سبق - بالألم الدفين، ثم يأتى البيت الثالث مشتملاً أكثر على حروف الهمس: الواو والحاء والياء والكاف، وهو ينهى كل صورة بوقعه الموسيقى المختار أيضاً، فالتاء وهى من حروف الهمس، يسبقها بواو المد؛ لتنقطب الأنفاس المترددة، ونظلل الوحدات الموسيقية المكررة بنهاية ممتدة متوقعة، بهذا لا تصبح القافية مجرد خاتمة رتيبة، بل عنصر موسيقى يشارك فى بقية العناصر المتجانسة.

ولقد سبق أن تناولت التجريد والتشخيص - وهما من وسائل تشكيل الصورة عند البردُّونى - فى خصائص الصورة، لتفردهما فى معظم صوره، واستخدامهما بطريقة تميزه عن كونهما مجرد أداتين فى التشكيل، كما تناولت الألوان أيضًا فى خصائص الصورة؛ لأن إدراكات اللون بالنسبة للبردُّونى فريدة الاستخدام فى الصورة، وتعتبر من غرائب الأدوات المصورة، لخروجها عن دائرة حسه الظاهر.

ونذكر مثلاً يضم فى طياته عناصر تشكيل صورته مجتمعه، يحشدها ليشحن الصورة بالغموض والتهويم، ويجتر من خصائصه الأسلوبية الطباق، ليضيف إلى التناقض تعميقًا لحالة

التوتر التى يحياها، كما يرسم صوراً هى خلفيات مكانية زمانية لصور أخرى، تبين بوضوح دوره القيادى فى بلاده لتغيير واقع اليمن قبل الثورة:

من القبـر ، من حشرجات التراب — على الجمـر ، من مهرجان الذباب
ومن حيث كان يدق القطيع — طبول الصلاة أمام الذئاب
ومن حيث يحشو حنين الربى — غبار المنى ولجيع السراب
ومن حيث يتلو السؤال السؤال — ويبتلع الوهم ذعر الجواب
عرفت اصفرار الرماد العجوز — ليحمر فيه طفور الشباب
وحرقت أنفاس المطفآت — وأطفأتها بالحريق المذاب
لـ[ـأن] حروفى اختلاج السهول — وشوق السواقى وخفق الهضاب [1]

تتوشح الصور بالغموض فى بدايتها لاتخاذ الشاعر رموزاً توحى بمأساة بيع الحكومات الأوطان والشعوب للمستعمر الحديث، وهؤلاء المفرطون فى أوطانهم كذباب فى مهرجان النار، مما يضىء طريق نهايتهم، ويحذرهم من الهاوية، رغم أن الشعب ميت فى رمز التراب، وهو قطيع يقدم القربان للذئاب، ويوحى بالتناقض المعكوس مع الصوت فى دق القطيع الطبول للذئاب، وكذلك يعمل التناقض فى صورته قبل الأخيرة، إذ يحرق ويطفئ بالحريق، كما يعتمد فى الصورة على أسلوب : تماثل النهاية والبداية كقوله: المطفآت وأطفأتها، وفى الوقت ذاته يعمل التكرار لتكثيف حالة الحيرة والضياع، ويستخدم التراسل فى عزفه للون الأصفر، بالإضافة إلى التشخيص الذى لا يخلو منه صورة، ويتميز فى البيت الثالث مزج التجريد بالتشخيص: حنين الربى يحثو غبار المنى، وفيه أيضًا التضاد بين النجيع والسراب: فالنجيع هو الماء النمير[2] والسراب هو توهم رؤية الماء.

والشاعر بهذا التركيب يعقد خيوط الصورة، بالإغراق فى عدم منطقيتها ليعبر عن قوة كلمته الشاعرة فى زمن الضعف قبل الثورة، ومدى تأثيرها الإيجابى فى شعبه، ويتضح ذلك المعنى من هذه الصور، التى يصعب تتبع فكرته فيها، وهى تحويل الوهن والموت إلى قوة وحياة:

أنا من غزلت انتحار الحياة — هنا شفقاً من زفير العذاب
ولحنته سحراً يحتسى — رؤى الفجر بين ذراعى كتاب
وتنبض فيه عروق السكون — ويمتد فى ثلجه الالتهاب [3]

(١) "إلى قارئى سنة ١٩٦٣" من "فى طريق الفجر".
(٢) لسان العرب ص ٥٦١ (مرة).
(٣) "إلى قارئى سنة ١٩٦٣" من "فى طريق الفجر".

ففى بيته الأول يجسد الموت إلى لون الشفق من صوت الزفير المتألم، وفى بيته الثانى يجده وهو أصلاً مجرد إلى لحن يسمع وسحر يرى، وجعلهما شيئًا واحداً فى ذاته، هذا الشىء "الموت أو الجهل" يحوله أيضاً إلى شخص يلتهم العلم ويسعى إليه، فيحيا به ويتحول السكون إلى نبض وعروق ولهب من الثلج، والبردُّونى صاغ صورته بهذا التشابك ليصور معاناته فى صياغته الحياة كلمات قوية فى زمن انعدام الكلمة الحرة البناءة عبر رحلة فنية شاقة وصادقة، ليسر على أبناء شعبه استطلاع الماضى المظلم والتعم بالحاضر، وقد رأى الشاعر أن التشخيص والتجربة والتراسل والألوان والتناقض الممزوج مثل: تنبض عروق السكون، يمتد فى ثلجه الالتهاب. وكذلك بعض خصائصه الأسلوبية كالتكرار والطباق وتماثل النهاية والبداية بين آخر صدر البيت وأول عجزه، كلها عناصر يصهرها ليبنى صورته المعبرة عن حالته وحالة شعبه قبل الثورة، وأبعاد كفاحه بالكلمة المسموعة من أجلهم.

(٨) لغة الصورة:

لغة البردُّونى المصورة شديدة الخصوصية به، تميزه بفرديتها، وما تفجر من صور ذات دلالات نفسية عميقة ومركزة "تتسع منها الموسيقى والمعنى،والبساطة والزخرفة، والفكرة، والقوة الدرامية، والتكثيف الغنائى، والكنابة، واللون والضوء"(١)، وعندما تمتزج الكلمة بالكلمة، تعلو الصورة آفاق الخيال، وتدور إلى جانب أخرى فى فلكه النفسى، وهو لا يستدعى غريب الكلمات؛ بل "الكلمة التى توائم تجربته وتتمشى معها، لتشعر بصدق العاطفة والتعبير"(٢)، ويمتاز أيضاً "بصبغ الألفاظ العادية المألوفة - كما سنرى - بصبغة شعرية رائقة، يجمعها بمهارة فى جمل وعبارات (٣)، والبردُّونى يعتبر بذلك علامة بارزة فى تجديد لغة الصورة الشعرية، فالكلمة تحمل دلالتها اللغوية بالإضافة إلى موقعها فى الصورة إلى جانب أخرى، مع ماتستدره تلك الكلمة من عوالم خفية فى قرارة نفسه وضميره، ولذا اختارها دون غيرها، وهدهدها حتى استلقت فى صورته موحية وآمنة، ولنتأمل الصفة فى هذه الصورة، وهو يناجى صديقه فى قبره:

أ- دور الصفة :

شاخت الأمسية الملبون فى ... ريش صونى، وانحنى ظهر سهادى(٤)

(١) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر ص ٨٠.
(٢) نفسه ص ٧٩.
(٣) نفسه ص ٧٨.
(٤) رسالة : إلى صديق فى قبره سنة ١٩٨٣ من "ترجمة رملية"

فاسم العدد "المليون" جاء "صفة"، وهو اسم دارج كثير الشيوع، غدا جديداً فى موقعه، لم يقصد به الشاعر دلالة الحصر البسيطة، بل تناهى الأبعاد والأعداد، وبذلك لاءمت الصفة الفعل شاخت الذى جسم الأمية عجوزاً فى صورة مركبة، فالصفة "المليون" طرفا الصورة، بموقعها صفة فى الطرف الأول وهى شيخوخة الأمية، وبموقعها فى الطرف الثانى جزءاً من الصوت الذى شخّصه أيضاً طائراً حزيناً، وتأتى الصورة الثالثة طرفاً يؤكد الطرفين السابقين ويعمق الصورة الكلية ، فيلتقى الانحناء والشيخوخة والمليون كعناصر مختلفة تصب فى حالته النفسية، وهى اليأس من تغير أفكار الإنسان اليمنى ليحيا واقعه الجديد فى انطلاقة وحرية، إذن، اكتسبت الصفة معنى جديداً من التقائها بكلمات أخرى فى الصورة .. وبالإضافة إلى ذلك تعد كل كلمة صورة بذاتها؛ لأنها تستدعى شيئاً مصوراً فى أذهاننا، يضمه الشاعر فى وحدة نفسية رحبة، تسع الملامح التصويرية، فهذا التشكيل اللغوى هادر بالطاقة التصويرية إفراداً وتركيباً.

وقد يفجأنا الشاعر بصفة دارجة أيضا، ولكن إذا تصورت إلى الموصوف رأيناها تفيض من عالم الكوابيس المفزعة؛ تعبيراً عن المادية المفرطة التى انحدر إليها الإنسان:

من جلدى الخشبى أخرج تدخل الأزمان جلدى [1]

فكلمة "الخشبى" صفة تعبر بوضوح عن جمود الإنسان لدلالتها الواقعية، وعدم منطقية الواقع لدلالتها الإيحائية كوصف للجلد، مما يوحى بانفصال الإنسان عن روحه المثالية.

وقد تحمل الصفة مسئولية بناء الصورة ؛ لإمكان وقوعها عنصرين فى عناصر البناء:

للشوانى لغة عشبية   للأسى أجنحة تزقو [2]

فوصف اللغة بالعشب، فيه تجسيد من ناحية، وفيه تراسل من ناحية أخرى؛ لأن اللغة من مدركات السمع، والعشب من مدركات اللمس والبصر، فكأنه يلمس اللغة ويسمع العشب فى رحابة الصورة.

وقد ينزلق إلى إغراء الصفة، فيخفق التصوير ويهرب التكثيف الذى يمهد له:

ويرخى الصمت رجليه   على عكازه يركع
فتمضى المنية الشمطا   ويأتى الخاطر الأصلع [3]

---

(١) "صياد البروق سنة ١٩٧٦" من "وجوه دخانية".
(٢) "دوى الصمت سنة ١٩٧٨" من "زمان بلا نوعية".
(٣) "بين بدايتين سنة ١٩٧٩" من "زمان بلا نوعية".

فوصف الخاطر بالصلع وصف غير موفق، لأنه ليس لكل الكلمات الدارجة الإيحاء المناسب للموصوف فى الصورة والبردّونى يفرط فى الوصف باللغة الدارجة ليقع أسير محاكاة الواقع فى غير لياقة وعمق، فبالإضافة إلى شيوع الوصف "الأصلع" لهيئة إنسان معين، يحمل تجسيمًا للموصوف، يتنافر مع ارتقائه وتجرده، كما يتنافر مع شمول الصورة التى توحى بالذعر من الصمت والعجز والعزلة، وقد دفع الشاعر إلى تلك الصفة: أولاً: محاولته تقريب الصورة إلى المتلقى بمحاكاة لغته. وثانياً: شغف الشاعر الشديد بأسلوب التناقض والطباق: فتمضى، يأتى والشعثاء الأصلع.

ب – التكرار فى الصورة :

الحزن الجديد – بتعبير الشاعر – ارتسم فى كل شىء، وتمثل فى أشد الأشياء ثباتًا وهو الزمن، والزمن مفروض علينا يفوتنا اعتيادياً، وأقل وحدات الزمن "الثانية" يكررها، ويتحول بها ويجسمها، ليشيع فى جنبات الصورة التوتر والخوف من ذلك الحزن الذى:

يكتب الأقدار فى ثانية ثم فى ثانية يمحو الكتابه
للشوانى اليوم أيد ولهم مثلما نعدو على المذعور غابه
وعيون تغزل اللمح كما تغزل الأشباح أنقاض الخرابه [1]

فتكرار اسم الزمن "ثانية" أفاد ملازمة الحزن والخوف للزمن والإنسان وليست الملازمة وليدة حادثة أو زمن معين، بل ملازمة امتزجت بكيان الإنسان الذى تغزل عيناه الخوف المستقر فى ذاته وتعكسه فى تصرفاته، وهذه حقيقة نفسية، أن المذعور يشاهد ما يفرزه ذهنه الخائف، وليس المشاهد الواقعة إزاء عينيه، وهذا الحزن الجديد يجثم على روح الإنسان من سوء الأوضاع السياسية فالاقتصادية المتعمدة.

وقد تكرر الكلمة مسندة لطرفين. إيحاء بتوحدهما فى التأثر بالموقف الواحد، كامرأة الفقيد الخائفة، التى ارتأت الجدران فى حالتها ترتقب عودته المستحيلة، بل كانت الجدران أشد تأثراً بما ينعكس عليها من تشخيص يبرز الوحشة والكآبة:

لا تنطفى يا شمس ، غابات الدجى يأكلن وجهى ، يبتلعن مراقدى
وسهدت ، والجدران تصغى مثلما أصغى ، وتسعل كالجريح الساهد [2]

---

(١) "هيئة جديدة من الحزن سنة ١٩٧٣" من "لعينى أم بلقيس".
(٢) "امرأة الفقيد سنة ١٩٦٤" من "مدينة الغد".

لتكرار الإصغاء أفاد وحدة المشاركة في الموقف، وتكرار معنى الأكل في البيت الأول أفاد المبالغة في الخوف.

وقد يلح الشاعر على تكرار كلمات ذات دلالة بيئية ونفسية عالية، بمثابة الخلفية التصويرية الصوتية لتجربته الذاتية، كتكرار معنى "السعال" في أفعال وأسماء، فيأتي التكرار خلال صورة واحدة، ويأتي خلال قصيدة واحدة، كما يأتي خلال نتاجه الشعرى الغزير، ومثال ما جاء في صورة واحدة، وصفه لحسناء ريفية جرلها سيل المادة في المجتمع إلى الانحراف :

وتسعل في صدرها أمسيات ... من الطين تبصق ذوب الحنايا
فلا طيف حب يشق إليها ... سعال الكوى أو فحيح الزوايا (١)

فمعنى "السعال" يجتر عالمًا مغرقًا في المرض والفقر، وتزداد حدة الصورة من إسناده إلى الجوامد كالكوى، والمجردات كالأمسيات، ليقوم التشخيص ببث الحياة فيها، لتلتحم مع الشاعر في وحدة تأثر عميقة وقوية، ويضيع في الصورة بعض الكلمات غير اللائقة مثل، تبصق، لأنها ذابت في معنى "السعال" فكانت تكملة له في الصورة الصوتية المتدفقة بالحركة.

ومثال ما جاء مكرراً بلفظه ومعناه في الصورة، نضمه قصيدة واحدة كلها صورة، تكرار "الليل" ولوازمه: الصمت والسكون والظلماء، تعبيراً عن سيطرة الفقر، ودحض الطموح الإنساني المقصود، ومدى معاناة الفقراء ، فيصور الشاعر ساكنهم تحت وطأة الليل:

نامت ، ونام الليل فوق سكونها ... وتغلفت بالصمت والظلماء
وغفت بأحضان السكون وفوقها ... جثت الدجى منثورة الأشلاء
وتململت تحت الظلام كأنها ... شيخ ينوء بأثقل الأعباء
أصغى إليها الليل لم يسمع بها ... إلا أنين الجوع في الأحشاء
ودجت ليالي الجائعين وتحتها ... مهج الجياع قتيلة الأهواء(٢)

فكل الصور المتلاحقة تتابع كلمة واحدة وتبنى عليها بمعانيها وهي "الليل" والليل عند البردّوني مفهوم آخر؛ لأنه قرينه الأسود الأبدى المكره عليه، وقد تكررت الكلمة بلوازمها ثلاث عشرة مرة: "نامت - نام - الليل - سكونها - الصمت - الظلماء - غفت - السكون - الدجى - الظلام -

---

(١) "نهاية حسناء ريفية سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد".
(٢) "ليالي الجائعين" من "من أرض بلقيس".

الليل - دجت - ليالي - بالإضافة الى الإيحاء بالليل في "الأحشاء".

ومثال ما جاء مكرراً في نتاجه الشعري الغزير أفعال الصوت والحركة العنيفة، كمعادل بديل عن العمى، مثل "نطحن" في هذه الأبيات:

- وتطبخ الشهب رماد الضحى   وتطحن الريح عشايا الصقيع [1]
- أوما تلمحينه كيف يعدو   يطحن الريح والشظايا المثارة؟ [2]
- سرينا، وسرنا نطحن الشوك والحصى   ونحسو ، ونقتات الغبار المجرحا [3]

ولا يخفى اعتماده على التشخيص لإبراز قوة الحركة، ثم إداركه لدور التوافق في بناء الصورة، لتشخيص الشهب والريح والضحى في البيت الأول يؤازره عنف الفعلين: تطبخ وتطحن، ويوافق العدو الطحن والشظايا في البيت الثاني، ليبرز قوة الطحن، والسير المتواصل ليلاً ونهاراً يوافق أيضا روح الإصرار لطحن العوائق المتمثلة في الشوك والحصى.

والبردُّوني في استدعائه لتلك الكلمة المكررة وإبرازها بمعان أخرى تقوى معناها، إنما يركز على التشكيل الحسي للصورة بالتشخيص ؛ لتكون الصورة أوقع، وهو لا يغرق في الحسية، ويخفف من الحسية بتشخيص المجرد وإدخال عناصر الحركة والضوء كقوله، عشايا الصقيع، فالعشايا: عدم الرؤية بالليل أو الذين لا يرون بالليل، وتحمل عكس الإضاءة وهو السواد، والصقيع: البرد الشديد، وتحمل الكلمة إلى جانب دلالة البرد، دلالة لونية بيضاء من الثلوج موطن البرد، إذن فهذا التركيب الإضافي يحوى التجريد والتشخيص واللون والضوء في امتزاج الكلمتين والدلالتين، وكطرف "يطحنه الريح"، رمز روح التعبير التي غرسها الشاعر في شعبه بشعره وكلمة الحق والحرية.

وليس التكرار موفقًا دائمًا عند البردُّوني، أحيانًا يأتي للحشو وملء الفراغ، فيحيل الصورة إلى عبث، أيضا لمحاولة محاكاة الواقع بلغة الواقع الدارجة، يقول في وصف الثوار:

من العشق جاءوا ، كالأساطير والرؤى   إلى العشق جاءوا ، جمروه وكبرتوا
وكانوا عفاريتاً من الشوق كلما   أتوا بقعة أصبوا حصاها وعفرتوا[4]

يكرر كلمتين: العشق جاءوا، كما كرر كلمة؛ عفاريتًا في توليد فعلها، والتكرار لمجرد الحشو

---

(١) "فاتحة سنة ١٩٦٨" من "مدينة الغد".
(٢) "مدينة الغد سنة ١٩٦٧" من "مدينة الغد".
(٣) " من رحلة الطاحونة إلى الميلاد الثاني سنة ١٩٦٩" من "مدينة الغد".
(٤) "نقوش في ذاكرات الريح سنة ١٩٧٩ " من "زمان بلا نوعية".

والمبالغة ويتضح التكلف فى ممارسة خصائصه اللغوية، وهى توليد الأفعال واشتقاقها من الكلمات الجامدة مثل: كبرتوا من الكبريت، وعفرتوا من العفريت، وشيوع الأخيرتين لا يسمح باستخدامهما فى حالة النفسية إن كان صادق التعبير؛ لأنه يتحدث عن الأحرار الذين أشعلوا روح الحرية بدمائهم، بينما الكلمتان تأخذان تصوير المزح والهراء لمجرد المبالغة البسيطة.

جـ - التضاد فى الصورة :

التضاد أحد الوسائل اللغوية التى يعتمد عليها البردُّونى لتوليد المفارقة، وللتعبير عن تجارب ذات أبعاد معقدة فى نفسه، ومتضاربة فى الواقع، ففى المقارنة بينه وبين بعض الذين آذوه وحقدوا عليه مكانته الفنية فى بلاده، يستخدم التضاد مولداً مفارقة تصويرية:

ورضيت أن أشقى وأسعدَهم   وهجُ الوحول وزخرف العفن (١)

لقد أضاف إلى الوهج والزخرف الوحول والعفن رغم تناقض المضافين، ليحط من اختيارهم، وتأتى المفارقة بين موقفين: الرضا بالشقاء والسعادة بالظاهروهو الوهج والزخرفة فى حين أن باطنه الوحول والعفن، فالصورة تشع بالقيم وتحث على الأخلاق والتجمل بالصبر على الشقاء الشريف، وعدم الانسياق خلف مباهج قميئة الباطن.

وللإيحاء بالنشوة الجنسية المطمئنة، يعتمد على التضاد والتكرار .

الجمرات الخضر فى لمسه   تثلجت واحدة واحدة (٢)

فالتضاد بين الجمرات والخضر، واصطدامهما يصور مدى اللهفة العارمة إلى الأنثى، فهى متقدة الرغبة والتأثير كالجمرات، ناعمة الملمس كنضارة الخضرة وطراوتها، ويحول التضاد اللغوى إلى مقابلة بين الجمرات وتثلجت، إيحاء بانقضاء الرغبة والطمأنينة التى يصورها بالتكرار: واحدة واحدة.

ويستخدم التضاد اللفظى لتصوير واقع المجتمع الطبقى، فالإنسان فيه منعزل بفقره، ليس له رداء إلا عرى الصحارى يتيه فيها بعيداً عن إحساسه بالنقص فى المجتمع المادى :

وحدى ألوك صدى الرياح وأرتدى عرى الخبوت (٣)

فالتضداد بين : أرتدى وعرى ، يوحى بالفقر ورغبة الهروب من الطبقية .

(١) "فى الجراح سنة ١٩٦٣" من "فى طريق الفجر".
(٢) "خدعة" من "مدينة الغد".
(٣) "أنسى أن أموت" سنة ١٩٧١م من "لعينى أم بلقيس" .

د- التحول اللغوى :

ومن وسائله اللغوية أيضًا لبناء الصورة "التحول اللغوى" ونقصد به تتبع الشاعر لكلمته عبر صورتين مختلفتين، فتختلف دلالتها النفسية واللغوية فيهما، وتتولد من الاختلاف صورة خلال القصيدة، تربط بدايتها بنهايتها وأجزائها، وتوحى بالتعبير عن مشهدين وعصرين مختلفين رغم توحدهما فى اللغة:

- صـــمت ، إغـــفـــاء ثلجى لم يلمع فى الحلم الصـــبـــحـــا
- وغـــــلا فى الثلج دم حى فـــأحـــال برودته شـــعـله[1]

فالبيتان من قصيدة واحدة متعددة القوافى، يتأمل فيها الوضع السياسى فى اليمن زمن الأئمة، لم يتحول إلى الحاضر، والصورة الأولى تشكيلة لغوية من: الصمت - الإغفاء - الثلج - واستحالة شروق الصبح، والصورة الثانية أيضًا تشكيلة لغوية مما سبق، ولكنه قد تحول إلى معان أخرى من نفس اللغة باستثناء "غلا" ليحدث تحولاً متناقضًا مع "صمت"، فالإغفاء الثلجى صار دمًا حيًا، واستحالة الشروق من النوم الثقيل غدت نارًا مشتعلة، كما تحول الصمت بالتناقض والتضاد إلى غليان، وهو يستخدم التحول اللغوى لتأكيد الحدث والموقف وهو التغير الفعلى فى الحياة السياسية فى بلاده.

الصورة الشعرية بين التقليد والإبداع:

لم يحاول البردونى الخروج عن القالب التراثى الشعرى[2]، مؤثرًا أصالة البناء وهديره الموسيقى الأثير، الذى واءم شخصيته الفنية ودراسته الأكاديمية لفنون اللغة والأدب، ومن ثم فقد أبدع فى هذا الإطار وجاء بالجديد الرائد فى عالم الصورة الشعرية، ويتخلق الإبداع من ثقافته الغزيرة والمتشعبة فى أرجاء العوالم الشعرية المترجمة، والإلمام المستنير بالشعر العربى القديم والحديث، ومدى تأثره بالتيارات والفنون العالمية الوافدة سلبًا وإيجابًا. وقناعته الفنية برحابة التصوير فى حقول اللغة، جعله حذرًا فى تأثره بالشعر العالمى المترجم، فاسترفد أنماطًا جزئية تكثف جوانب الإيحاء فى الصورة، وتجدد فيها روح الألفاظ والتراكيب، وتدفع المتلقى - فالتلك

---

(١) " لا ارتداد سنة ١٩٦٣ " من "فى طريق الفجر".

(٢) سوى مرة واحدة فى قصيدته: الحريق السجين سنة ١٩٦٣ من ديوان "فى طريق الفجر" خلال بيتين فى مقدمة القصيدة فقط.

الأنماط من مفاجأة وإغراب - إلى تعلقه بمعايشة اللحظة الأولى للتجربة التي تتولد فيها الصورة، للبحث عن ومضات تنير له تلاحمه مع خيال الشاعر، والبرودني لذلك ليس شاعراً رمزيًا ولا سرياليًا؛ لأنه "لا تتحقق" الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة، أما الصورة أو الصور الجزئية فإنها - مهما كانت قيمتها - لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقه"[1]. كما أنه من الفوارق الهامة بين الرمزيين وشعراء استلهموا الصور الرمزية، أن "الرمزيين يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب، وليست سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى"[2].

ومن الممكن أن نقسم صور البردوني من حيث الإبداع والتقليد إلى ثلاثة أقسام، الأول: الصور التي يشكلها بالتشخيص والتجريد والتراسل ومزج المتناقضات، وهي السواد الأعظم من نتاجه الشعري، وقد ورد منها فيما سبق الكثير، والثاني: الصور الحسية التي تقوم على التشبيه المنظور دون إعمال للخيال الذي عهدناه فيه، وقد تصل من فرط حسيتها إلى فقدان العاطفة، ومن ذلك وصفه حضور حبيبته في خاطره بإناء الفضة اللامعة أو بلمعان الفضة :

وإذا ذكرت لقاءها ورحيقها لاقيت في الذكرى خيال الجام [3]

فالصورة رغم دورانها في فلك الذكرى المجرد، فإن المشبه به " خيال الفضة اللامعة " قد صبغ عناصرها بالحسية، التي يبدو فيها تقليد البردوني لنمط التصوير التشبيهي عند شعرائنا القدامى.

ومن الصور الحسية أيضاً، والتي تخلو من العاطفة والانفعال والتوتر، ما جاء في القصيدة نفسها:

وتلفت الساري إلى الساري كما يتلفت الأعمى إلى المتعامي

لقد أعتمت الصورة بالتكرار غير الموحي، وبموت العاطفة وفقدان الفكرة، لعدم استخدام الشاعر أي عنصر من عناصر التشكيل، وتكلفه للمشبه به الذي جاء حشواً فارغًا من المعنى والمنطقية، وقد تكون الصورة حسية، ولكنها مفعمة بالإيحاء المنشط للخيال، وذلك حينما يعمل التشخيص فيبث الروح في التشكيل، من ذلك وصفه الساخر للمسئولين في الحكومات الذين يركبون كل موجة سعيًا لتحقيق مصالحهم:

---

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٨٧.
(٢) نفسه ص ٨٧.
(٣) "لقيتها سنة ١٩٥٩" من " في طريق الفجر".

نـرى هـا هـنـا وتـلاقـى هـنـاك صـفـوفـاً من الوحـل تتلو صـفـوف
عليـــهـــا وجـــوه أراق النـفـــاق مـــلامـــحـــهـــا واضـــاع الأنوف[1]

والقسم الثالث من أقسام صور البردُّونى من حيث الإبداع والتقليد:

الصور الإبداعية الرمزية والسريالية:

أ- الصورة والرمزية :

الجرأة أقوى صفات البردُّونى للإقدام على أنماط تلك الصور وتركيباتها المزدوجة والمعقدة، فله قصائد ذات إطار رمزى، تدل على أنه قد استلهم من الرمزية ما استلهمه منها شعراء العرب المحْدَثون، [2] وهو استلهام جزئى لم يخترق جدار المذهبية الرمزية، فعندما يتنازع الشاعر عواطف مختلفة، بين حب الثورة والخوف والإشفاق عليها من ضلالها فى طريق ضد مصالح الشعب الذى فداها بدمه، وتكررت محاولاته فى تنبيه الأحرار الحاكمين لتلك السلبيات، يتخذ الإطار الرمزى للثورة "طفلاً" كبداية عاطفية، ويتيح له حرية التعبير مع الحفاظ على أواصر الصلة بينه وبينها، ولينمو الصراع فى إطار ودى رمزى، تتدفق فيه المشاعر خليطا من الحلم والواقع. فنراه قد "تخطى بتشخيصه حدود الاستعارة ليبنى الرمز، فقد تتبع الوجه الحقيقى للرمز "الطفل الجنين" وأكده بما هو من خصائصه، وترك لنا الباب مفتوحًا لكى نحدس بالوجه الآخر من الرمز، واستلهمنا ما أراد أن يومئ إليه، فجمع بين الواقعى والتجريدى "الرمزى".لتتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة[3]، وقد شخص يوم الثورة "جنيناً" وهو أمه، ورسم صوراً تهيم بالتفاؤل لمقدم المولود القريب، ويرى فى حلمه "النيلى" السعيد المنتشى مهد الضيف الحبيب :

هـنـاك رؤى مـــــــهـــــــده نـبـــــــبـــــــدية المنبع
حــــمـــام من الأغـنـيــــات علـى جـــــــدول ممرع[4]

ويعتمد أسلوب "التعبير الرمزى" فشخص الرؤى وهى تجريدية بوصفها نيلية وهى حسية، وجمع فى الصورة الثانية بأسلوب "تراسل الحواس" بين اللون والحركة والصوت، عندما شخص

(١) "عازف الصمت سنة ١٩٦٣" من "فى طريق الفجر
(٢) انظر: د.على عشرى زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١١ وما بعدها.
(٣) انظر: د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية ص ٢٨٥ وما بعدها، فى تحليله للرمز عند الشاعر صلاح عبد الصبور.
(٤) "اليوم الجنين سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد".

الأغنيات وهي من مدركات السمع - حماماً، وهو من مدركات الرؤية واللمس، كما أوحى بالضوء المنبثق من الطبيعة المفعمة بالحركة: الحمام المرفرف والجدول، وذلك يدل على تعانق الجوانب النفسية والأشياء الخارجية في الصورة للتعبير عن حالة الانتشاء "بالطفل"، ويمضي في إطار رمزي قصصي، يمزج الأشياء والمشاعر:

هناك انتظار يحس — خطاه وحلم يسعى
ودفء صبح ربيع يحن — إلى لمسة المبدع
وواد يصبغ إلى — تباشيره اللمع
فأحلم أن الجنين — وليد بلا مرضع
فألوى زنود الحنان — على خصره الطيع
ويحبو على ساعدى — فأرضعه أدمعى
وينأى فترنو الكوى — بفنش عنه مسعى
ويرتد حلم مضى — ويمضى بلا مرجع
وتحتشد الأمسيات — على العام البلقع
فأرجوه أن يشرئب — إلى شرفة المطلع
أمد له سلما — إلى النور من أضلعى
وأشدو لميلاده — ويصغى بلا مسمع
فأبكيه لى مقطع — والقاه فى مقطع[1]

ففى القصيدة مستويان للرمز، المستوى الحقيقى الذى اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته "وهو الجنين" المولود، ثم المستوى التجريدى الرمزى"[2] وهو يوم الثورة، الذى شارك فى مخاضه، وانتشى بميرته، وأرضعه أدمعه وسقاه بدمه، لحبا على ساعده، ولكنه - الطفل الثورة - تاه إزاء الواقع وأنكر أمه - الشاعر أو الشعب - فمد له المساعدة بتنوير طريقه فلم يجب، وغناه فلم يسمع، لينفطر القلب بالحزن ويبكى على ضياع ذلك "الطفل العاق" الذى أشاح عن أهله وحرمهم من الانتساب إليه، إذن فالثورة اليمنية أخفقت فى تحقيق المطالب التى ولدت من أجل تحقيقها، كالحرية والعدل، وقد كانت تلك الفترة من تاريخ اليمن شائكة، وأرى أن الشاعر حاول استخدام

---

(١) نفسها.
(٢) انظر: الرمز والرمزية ص ٢٨٦.

الرمز ليس خوفاً، ولكن تأدبًا مع الجيش المصري الذي ساند الثورة ولما يخرج من اليمن بعد، وخجلاً من إخوان النضال الذين ارتقوا المناصب العليا في السلطة.

لم يرسم البردُّوني منهجًا رمزيًا في مخاض قصيدته؛ لعنوانها حال دون ذلك "اليوم الجنين"، بالإفصاح عن طرفي الرمز، فترقبنا خلال القصيدة توازيهما ونمو الصراع بينهما، بالإضافة إلى أن الرمز كله جاء في صورة حلم متعمد، يصدمنا بالمباشرة والواقعية، ويوحي بأن الشاعر يجد حرجًا في ممارسة التعبير الرمزي بحرية فنية أو بمنهج رمزي مستقل:

- فأحلم أن الجنين | ولـيـد بلا موضع
- ويرتد حلم مضى | ويمضي بلا مرجع [1]

وفي قصيدته "الفاتح الأعزل" يعبر عن سطوة الزمن وجبروته، محاولاً إدراج البناء الشعري في الإطار الرمزي، ليرمز إلى الزمن دون تصريح، ويسند إليه القوى التي تملك التغيير، ويهمي بالصور التي تلتف حول المغزى وتظهره فكان أسلوبه أقرب إلى الغموض منه إلى الرمز بمعناه الأدبي أو كمذهب له أصوله ومناهجه[2]، فالشاعر هنا يشخص الزمن المجرد في كثافة تصويرية متشابكة، ليأخذ مدلولاً خفيًا وغامضاً، فهو إنسان منسي على مقعده، وحريق يبحث عن انقاده، وطفل نائه على صدر أمه التي تبحث عنه، وعصفور حبيس، وحلم ظامئ، وطيف أحول، وباحث عن الأجمل، وفتاة خجول تبحث عن الغزل وتستجديه:

ساه في مقعده المهمل | كسؤال ينسى أن يسأل
كحريق يبحث عن نار | لـيـه عن وقدته يذهل
كجنين في نهدي أم | لهفي تتمنى أن تحبل
بطفو ويقر كعصفور | نواق في قفص مقفل [3]

لم يفصح الشاعر عن الجانب التجريدي من الرمز ولكنه لم يلق ضوءاً تبعه ونستنطق أبعاده ليكون في النهاية مدلولاً ماديًا يعادل المدلول الرمزي التجريدي، أو يشير إليه بإحدى خصائصه الوضعية، فندركه بعد عناء وشوق لمشاركة الشاعر تجربته الحية، أو يتولد في أذهاننا تام الأركان

---

(1) "اليوم الجنين سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد"
(٢) انظر: الرمز والرمزية ص ٦١ وما بعدها.
(٣) "الفاتح الأعزل سنة ١٩٧٢" من "لعيني أم بلقيس"

بعد قراءة القصيدة وفهمها، بل جاءت القصيدة ضربًا من الصور المتناحرة التى لا يجمع بينها إلا مؤثرات الدهشة والإغراب والتهويم.

وإذا كان "الرمز الشعرى يبدأ من الواقع المادى المحسوس، ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسى وشعورى تجريدى يند عن التحديد الصارم"(١)، فإن البردونى بدأ بحشد من الصور المشعة بالغموض، والتى تتراكم لتشئ، مدلولات مجردة، ويأتى - فى القصيدة - الواقع بعد ذلك من غمار التاريخ العربى والعالمى القديم والحديث، وكل الصور تتلاقى فى وحدة واحدة، هى وحدة الفاعل "الزمن"، كما يستعين ببعض الأمثلة والألغاز الشعبية الدارجة ليؤكد ذهنية "الزمن" الذى يقربه من مفهومنا بأنه صانع التاريخ والمعجزات وأحداث التغير والتحول وعدم الثبات، فمثلاً يقول:

يغــزو الأقــمــار ولا يمشى ويخوض البحر ولا يبتل (٢)

فعجز البيت لغز شعبى دارج لا يفئ ومفهوم البناء الرمزى أو التشخيص الرمزى؛ ذلك لفرط حسيه وسطحيته التصويرية، كما لا تخفى المبالغة والمباشرة والسطحية أيضاً فى صدر البيت.

فالصورة الرمزية عند البردونى - فى محاولاته الأولى - تفتقد إلى التركيز، وشمول الرمز طرفى الصورة اللغوى بدلالته المادية، والإيحائى بدلالته التجريدية، على أن يكونا متوازيين فيها، وفى منأى عن المباشرة، ليبرز كل مستوى بدلالته الخاصة، ويتلاشى الفرق بين الدلالتين تدريجيًا "بمعنى: لا يتجرد الرمز عن دلالته الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها، وبهذا يصبح للرمز مستويان من الدلالة، مستوى الدلالة الواقعية المادية ومستوى الدلالة الرمزية التى يشف عنها الرمز من خلال الدلالة الواقعية المادية"(٣)، كما يؤخذ على الشاعر "اعتقاده أن البساطة الموحية تأتى من احتذاء الواقع"(٤) فاجتر من مخزون الصور فى أذهان العوام أمثلة شعبية وحكمًا تاريخية للاتعاظ بها، مما جعل الإيحاء بالرمز ضربًا من السطحية والمباشرة" مع أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الواقع بمقياس الذات"(٥)، كما يؤخذ عليه تراكم الصور غير المتجانسة وغزارتها، ظنًا أنها تكثف الإيحاء الرمزى،

(١) بناء القصيدة ص ١١٣.
(٢) "الفائح الأعزل سنة ١٩٧٢".
(٣) بناء القصيدة ص ١٢١.
(٤) الرمز والرمزية ص ٢٨٧.
(٥) نفسه ص ٢٨٧.

فى حين أنها تبدد لمحاولة كشف الرمز المبكر.

ب - الصورة والسريالية :

وتتخطى الصورة حواجز الرمز بدلالتيه المتوازيتين: المادية والإيحائية، إلى بناء لغوى يقوم على الخلط التصويرى السريالى الذى يجمع من الرمزية "غرابة العلاقات الأسلوبية بين طرفى الصورة والتى تقوم على المفاجأة لاعلى التوقع[1]، إلى جانب أهم عناصره: التشويه، وبالمفاجأة والتشويه تخوض الصورة عوالم بكراً من المشاعر الإنسانية الغافية والمكبوتة بالوعى، والتى لا تتجد إلافى عالم الأحلام والكوابيس، وذلك هدف فى حد ذاته عند شعراء الرمزية والسريالية "أن تهتم الصورة بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجًا برهانيا" [2]، مع الأخذ فى الاعتبار أن "وحدة الصورة الرمزية - وكذلك السريالية - وحدة نفسية" [3]، تعكس الظواهر والمشاهدات من خلال الذات المشوهة أو التى تعتمل التشويه فى ظاهر الأشياء؛ لا ستكناه باطن الإنسان وكوامنه، فتبدو الصورة فى بساطة، حلمًا واقعيًا بـشـر من الإنسان فوق ما يريد الشاعر، ولذلك "يكتفى السريالى فى حلمه بالتقاط أول ما يرد إلى الذهن فى تلقائية ودون عناء"[4]، ودون تعديل فى انتقاء اللغة، التى تم انتخابها لحظة انبثاق الصورة "فالشاعر بذلك يفكر بالصورة". [5]، "ويمزق بها النظم التقليدية، ويتجاوز القوانين الظاهرة، ويتيح للخيال أن يجىء بالنقائض، وأن يجمع بين الأشياء المتنافرة، وأن ينظمها فى سلك واحد"[6]، وليس مبالغة أن ترتقى الصورة الشعرية إلى تلك الكثافة الموحية المشبعة بالغريب، لما تحفل به من موسيقى مجردة محلقة، ولغة ذات دلالات مزدوجة وعميقة، وتراكيب تصنع الدلالات المبتكرة والإيحاءات الخصبة.

ولنتنقل إلى صورة البردُّونى لنرى إلى أى مدى تحقق فيها هذا الحلم السريالى:

عندما تكشف له أن لبعض الأحرار يدًا فى إخفاق الثورة عن جهل وغباء، رسم صورة ينطلق

---

(١) الرمز والرمزية ص ٣٤٨.
(٢) نفسه ص ٣٤٢.
(٣) نفسه ص ٣٤٢.
(٤) نفسه ص ٣٤٦.
(٥) نفسه ص ٣٤٦.
(٦) الشعر العربى المعاصر ص ٦٦.

فيها من تشخيص الثورة الشهيدة شاهدة عليهم إلى تراسل معطيات الحواس والمفاجأة والتشويه:

وارتها خوالجُ الذعر وجهاً بربرياً كباب سجن كثيف
وجلوعاً، لها وجوه وأذنانٌ وإطراقةُ الحمار العليف (١)

لقد غدا كثير من الأحرار يهاب مواجهة المبادئ الثورية التي ناضل من قبل لتحقيقها، لأنه تحول إلى النقيض، ويطفو ذلك الخوف النفسي على اللغة بإيثار تراسل الحواس "ليتمكن من تصوير مشاعره وأفكاره في سعة وحرية"[٢]، فالوجه وهو من مدركات البصر أصبح من مدركات السمع، وذلك من وصفه بالبربربة إذ إنها: "الخلط في الكلام مع الغضب والنفور"[٣]، ثم يأتي الوصف بشبه الجملة "كباب سجن كثيف" تعميقاً للوصف الأول الذي بدا وكأنه أصل في العلاقات بين الوجه والصوت، لتعميق معنى الخوف من مسلك الأحرار أو بعضهم تجاه مصالحهم الخاصة دون الوطن والشعب، ولكي يوحي بذلك المعنى الواضح، يوحي بالكبت النفسي في صورة ضجيج ينبعث من خلف باب السجن، وهنا يأخذ الوجه تعابير الخوف من خوالج النفس، ويستقطب ظلال الأصوات الغائرة تعبيراً عن الظلم الواقع على فئات من الشعب، ويسرع البردُّوني في التشكيل بالضوء داخل الصورة؛ إذ إنها تفيض بالسواد والقتامة من: خوالج، كباب سجن كثيف، وليوحي بأبعاد تأثير الوجوه المخيفة، مثلها جلوعاً تحيط بالثورة الشهيدة، وغدت التداعيات في الإطار النفسي تجسد معاني الغباء والحمق، فيفجأنا بمشهد "الحمار العليف" وهو مطرق كما يطرق المستفيدون من الثورة، ورغم اعتياد المشهد بالنسبة للمتلقي فإنه يبعث على الدهشة عند اقترانه بالصورة.

إذن كانت الجوامد والأحياء والأشياء عناصر لغوية في تركيب تلك الصورة، لبضخ من خلال التشابك والخلط مؤثرات للمشاعر البعيدة في النفس.

وقد يؤخذ على البردُّوني في هذه الصورة بحثه عن مبرر لذلك النمط من التصوير، فلعل الشاهدة المعتمل في داخلها هو المسوغ لارتداده على مشاهداتها، والبحث عن المبرر يقف حائلاً بين المتلقي وصدق الانفعال الذي التقطه الشاعر.

لقد كانت البداية السريالية صوراً متناثرة في ديوانه "في طريق الفجر"، لأنه ضم قصائد

---

(١) "الشهيدة سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد"
(٢) الشعر العربي المعاصر ص ٥٦.
(٣) لسان العرب ص ٢٥٤ مادة "برر".

عاصرت محنة الثورة ومجتمع المتناقضات آنذاك، ومن تلك الصور التى ترصد نزوع الإنسان وتحوله من القوة إلى الانتهازية:

ونلمح فوق امتداد الدروب ... سياط الخطايا تسوق الزحوف
ومقبرة يظمأ الميتون ... عليها ويحسون وعداً خلوف
ومجتمعاً حشرياً بحن ... على غير شيء حنين الألوف
ويعدو على دمه كالذئاب ... ويلقى الذئاب لقاء الخروف [1]

فالظلم مازال قائما والشهداء أموات قتلى فى غير شهادة، لأن الوطن لم يستقل ولم يتحرر من العبودية، والمجتمع يأكل القوى فيه الضعيف، ويدعى حنين الإنسانية، ويسعى إلى الدمار.

وتأخذ الصور السريالة مكاناً فى دواوينه بعد ذلك، حتى خرج ديوانه السابع "زمان بلا نوعية"[2] سنة ١٩٧٩ مصدراً برسم يشوحى لوحة "سلفادور دالى" رسام السريالية الإسبانى الشهير "الزمن السائل" أو الساعات السائلة" ويشير الرسم على الديوان كوامن الخوف من فوضى الزمن وطوفانه الذى يجتاح الإنسانية بالموت والفزع، والبردُّونى فى ذلك الاستلهام يؤكد على فكرة طغيان الزمن وأن الإنسان آلة لتنفيذ هدفه، وهو تعبير بصورة أخرى عن فكرة الزمن عند المتنبى.

وقد رصد الدكتور عبد العزيز المقالح الأديب والشاعر اليمنى ظاهرة السريالية فى تقديمه "لديوان البردُّونى"[3]، الذى ضم ستة دواوينه الأولى فى مجلدين، وقد تصدرت هذه المقدمة كتاب الدكتور المقالح "شعراء من اليمن"[4]، وقد جاء فيها عن سريالية البردُّونى: "إنه يقرأ قصائد جديدة، يحلق فى عوالم جديدة من الشعر العربى الحديث ومن الشعر العالمى المترجم، ثم إن الواقع اللامعقول يستدعى ظهور لغة جديدة، لغة تجمع بين الحقيقة والخيال، بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللامعقول، وذلك ما يتجسد فى قصيدة "يداها":

مثلما يبتدئ البيت المقفى ... رحلة غيمية تبدو وتخفى
مثلما يلمس منقار السنى ... سحراً أرعش عينيه وأغفى

---

(١) "عازف الصمت سنة ١٩٦٣" من " فى طريق الفجر".
(٢) "الطبعة الثالثة، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٧م".
(٣) الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت ١٩٧٩م.
(٤) دار العودة، بيروت ١٩٨٣م.

هكذا أحــــــو بـدبك إصــبـعــاً إصــبــعــاً ، اطمع لو جــاوزن ألفــا
مــثل عـنـقــودين ، أعـبــا المجـتنى أى حــبــاتهـمــا أحلى وأصــفى
هذه أمـلى ، واطرى أخــتــهـــا تلك أشــهـى ، هذه للقـلب أشــفى
هذه أخـــــصب نضــجـــاً ، إننى ضعت بين العشـر ، لا أملك وصفا[1]

اللغة هنا - والكلام للـدكتور المقالح - تهـدم المألوف، وحديث الشـاعـر عن يدى الحبيـبة، عن أصابع هاتين الـيدين، وفى الحديث عنهـا قدر كـبـير من الـسـريالية، وما يحـررالشـاعـر من الوقوع النهائى فى قبضة الـسـريالية هى البيئة، هذا النظام الشـعرى الذى يـجزئ الصـور فى وحدات كاملة ويمنع امتدادها، وقد بدأ هذا الاتجاه مع الشـاعر منذ ديوانه "مدينة الغد" وهو ديوان حافل بالقصص الشـعرى والصـور الـسـريالية :

حـتى احـتـضنها شـفـاه الـبـاب لا أحد يومـى إلـيــــه ، ولا قلـب له يـجف
وظن وارتاب حـتى اشـتـم قـصـتـه كلـب هناك، وثور كـــان يـعـتـلف
وعـاد من حيـث لا يدرى على طرق من اللهول إلـى المجـهــول ينقــذف
يــبيع كـــالريح فى الأحـيـــاء يلفظه تيـه ويـسخـر من تصـويبه الهـدف[2]

على أننى أرى أن البداية كانت من ديوانه "فى طريق الفجر سنة ١٩٦٧" كما سبق الاستدلال على ذلك.

وأورد بعض الصور الـسـريالية التى يختلط فيها عناصر تشـكيل الصورة، وتعمد إلى المفـاجأة والتشـويه والإغراب، فيصور بشاعة أسمار الليل الـقروية والتى تؤدى أحيـانًا إلى عادات سيئة، كالثأر، وكالتسابق فى ترويج الفتيات لوافدين أثرياء من دول الخليج:

من مثاه الظنون تـتـجمع الأسـمـار شعث الرؤى وفـوضى المشـاهد
بين جـدرانها وركـــام الحكايـــا من جديد القـرى وأكفـان تالد
وتجـاعـيـد الشـعـوذات عليـهـا كـرفـاة نقـيـأتهــا المراقـد[3]

---

(١) "بداها سنة ١٩٧٤" من "السفر إلى الأيام الخضر".
(٢) "كانت وكان سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد"
(٣) "أسمار القرية سنة ١٩٦٤" من "مدينة الغد"

ويصور المادية المفرطة التى جمدت أمامها الإنسانية فى سعيها الحثيث لتحسين الأوضاع الاجتماعية، لتنتج عنها انهيار القيم فى ضمير الأجيال الجديدة، حتى باعت الجوامد أعراضها تقليدا للإنسان:

جثث تسير بلا رؤوس، حارة   نفثات سرتها وفيها تنتفى
حجر بلا نخلين يزحف حاملاً   نهديه فى يده : أياريح اقطفى
ورؤوس أطفال تقص رقابها   عنها وتعلو كالطيور وتنكفى (١)

ويكون وقع الصورة السريالية أشد تأثيرا إذا عرفنا أنها مشاهد "رصيف" الشاعر الناقد.

ويعبر عن تناقض الإنسان وانقسامه الروحى والنفسى بين المثالية التى يجرفها غضب السلطات والخضوع الذى يولد الذل والهوان:

تستفتلى فى داخلى "كربلا"   نصفى "حسينى" ونصفى "يزيد"
أمشى كجيد وحده لحظة   ولحظة رأسين من غير جيد
أريد ماذا ؟ يا زمانا بلا   نوعية ، لم يدر ماذا يريد ؟
يدل فخداه بديه ، يرى   أخشاب عينيه بأذنى "لبيد"
بلا أب يبدو ، بلا ابنٍ ولى   عينيه يدمى باحثاً عن حفيد (٢)

وذلك التصوير السريالى يستلهم التراث التاريخى والدينى والأدبى، إضاءات تخفف من حدة التصوير وجمود الخيال إزاءه.

وبالسريالية يبث الروح والحركة فى الأشياء الجامدة، ويعيد تركيب الواقع من أنسجة نفسه، إيحاء بالجمود المركب فى نفس الإنسان اليمنى، الذى لا يخطو تجاه تحرره من الجهل والفقر والمرض خطوات جريئة، تيسر له استقلاله الفكرى وتحرره من أهواء مزاجه الخامل بتعاطى "القات" وهو بصورة غير مباشرة يلقى باللائمة على الحكومة:

ويحصى الطريق ، جدار مشى   جدار سيمشى ، جدار هرب
ولا شىء غير جدار يقوم   بوجهى ، وثان يعد الركب (٣)

---

(١) "فكريات رصيف متجول سنة ١٩٧٧" من "زمان بلا نوعية".
(٢) "زمان بلا نوعية سنة ١٩٧٧" من "زمان بلا نوعية" والشاعر يستلهم بيت لبيد: إن الثمانين - وبلغتها قد أحوجت سمعى إلى ترجمان.
(٣) "أغنية من خشب سنة ١٩٧٤" من "السفر إلى الأيام الخضر"

ومع أن لليمن قلبًا طموحًا صلدًا في إمكانه امتلاك المجد واستلابه ممن لا يستحقونه، فإنها عربية الحكم والانتماء، فيها الكسل والخمول والتراخي، وما القلب هنا سوى الشعب، وسمات العرب الحكومة التي فرض عليها الحكم سلفاً:

وأقعت لها قلب لاشية ووجه عليه سمات العرب (١)

إذن، كانت الصورة الشعرية عند البردُّوني خطوة واسعة في طريق تجديد الشعر الحديث. مع الحفاظ على أبهى أشكاله المأثورة وأحلى موسيقاه، كما كانت الصورة الفكرة وطريقة التفكير، ومنهجا يبث به الآمال لنفسه ولشعبه اليمني والعربي، كما كانت الصورة الشكوى والهم والسلوى، حملها من ذاته ففاضت وهي تنتهج العديد من أساليب التصوير عند المذاهب الأدبية.

o■o

---

(١) نفسها.

الخاتمة

يرتقى الشعر بما يحمل من ملامح الحداثة والمعاصرة، مع تصوير الذات الإنسانية التى تستشف الواقع وماوراءه، والماضى والمستقبل، رؤى وافكارا تأخذ بناصية الإنسان فى دروب فكرية وسلوكية محددة، وإن الواقع وحده يعتبر الخطوة الأولى فى تشكيل التجربة الشعرية، والواقع والتجربة المعاصرة، وجهان فى جسد واحد ، فالتجربة الشعرية تغلغلت فى أغوار النفس ، لتصور أبعادها المشتتة المتناثرة بين المادية والمثالية ، وهنا أخذ الشعر دور المحاكاة للواقع دون محاولة الارتقاء الجاد بالواقع والإنسان، وليس معنى ذلك أن الشعر يجب أن يكون تعليميا، ولكن الشعر فن عظيم، والفن ماكان إلا لخلق صلة قوية بين الإنسان والخالق والكون والإنسان، هذه الصلة هى شعور القوة فى الانتساب إلى الجماعة البشرية منذ الخليقة إلى الأبد البعيد ، فالمحاكاة إذن وقفت عند حدود الرصد ، ولم تشأ أن تتجاوز الرصد إلى الخلق والإبداع.

لقد ولدت القصيدة العربية التراثية تصور النفس والناس والأحداث ، وتنغم الواقع بالموسيقى المنتظمة، وتؤثر بالكلمة والجملة وتخترق الوجدان بيت منها حتى عرفت قصائد كثيرة ببيت فيها ، كما عرف الشعراء ببيت فى قصيدة ، وتمر سنوات وقرون وتظل هذه القصيدة شاهدة على ميلاد الشعر العظيم وأهله ، ومازالت هى النواة الأولى فى تخلّق الموهبة الشعريه الفطرية، ومن اليسير أن تكون هى الجديد المتطور لا أن تكون القديم المتروك، فمن إمكانات القصيدة التراثية الفنية، يمكن للشعر أن يعود إلى القمة ، لأنها مازالت مؤثرة فى الوجدان العربى ، ولأنها من التقاليد التى يجب أن تحيا كما أحيا كثير من شعراء أوروبا تقاليدهم الشعرية. حتى لا يضلوا فى التمذهب وشتانه الفنى، وتجربة الشاعر الإنجليزى إليوت جديرة بالبحث عن الأسباب التى دفعته إلى أن ينادى بالتقاليد الشعرية.

وهناك فرق شاسع بين بناء متماسك وجدانيا وفنيا ، وبناء مستحدث يبحث له عن أصول وجذور فى عمق الشعر العربى ، إن الشعر الحر يحاكى الواقع فقط ، لا يضيف إليه شيئا ولا يحمل من التطور والتجديد إلا الأفكار وشيئا من حرية التعبير والتصوير، ومابرع فيه إلا من برع فى القصيدة التراثية، غير أن شعراء القصيده التراثية قادرون على استقطاب الجديد فى بنائهم التراثى، بما يملك هذا البناء، وبما يملكون من قدرة فنية وفكر متطور ومفهوم عميق للحداثة

الشعرية وثقافة عريضة فى جوانب العلم والفكر، وكثير هؤلاء الشعراء، إلا أنهم لا يزاحمون وقد قصد إلى خفض أصواتهم ليسمع آخرون.

إن الشاعر اليمنى عبد الله البردُّونى لم يكتب إلا فى البناء التراثى، وقد بلغ من التطور والتجديد ببنائه مالم يصل إليه الشعر الحر أبدا، لقد جدد فى البناء نفسه ولم يخرج عنه، فابتدع أوزانا موسيقية من بيته الفنية، ونسج على أوزان لم ينسج عليها الشعراء قبله، وقد شارك شعراء العصر الحديث فى استخدامات حديثة لبعض الأوزان، واستخدم أنظمة فى الوقف تتجاوز حدود الشطر والتفعلية والبيت، والوقف هنا يخضع لإيقاعه النفسى، ويخضع لزفراته التى تسمع من خلال قراءة المتلقى لشعره، وأبدع فى اللغة، فاستخدم معجمه الخاص بعد رحلة شاقة فى الاشتقاق والتوليد، واستخدم الكلمات الغريبة النادرة والأجنبية دون تكلف أو عمد إلى حداثة ظاهرة جوفاء، وكان له خصائص لغوية فى شعره جديرة بالدراسة والبحث، كما استحدث أساليب شعرية من مجموع ثقافاته وتعددها وتشعبها، فاستخدم الموروث ووظفه ببراعة فى تجربته المعاصرة، وعمد إلى إبداع ألوان من الصور الشعرية لم تكن من قبل، وقد وقفت فصول اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة على مجالات إبداعه وحددت أبعادها ومصادرها.

وبعد فإن القصيدة التراثية حريّة بالاهتمام والبحث والدراسة، فما زالت ولن تزال نور الشعر إلى الأبد، لامتلاكها من القدرات الفنية مالم يكتب لغيرها، ومن تجاوز الحق أن تركن الدراسات الحديثة أو أغلبها إلى الشعر الحر وحده ونترك وجه الأصالة الشعرية باعتباره قديما، وما كل قديم بصدأ، وما وكل جديد بعمر، وإن الالتزام بالشعر التراثى، هو التزام بالأصالة والتقاليد، والحداثة تتولد من قدرة الفنان على استقطاب هذا الجديد.

o■o

حسن يوسف المرشى

حسن يوسف اللوشي

الفهرس

عبد الله البردوني

أحد الشعراء المعاصرين الذين ناءوا بثقل أمانة الكلمة الشاعرة، واستطاع أن يجردها سلاحاً وبلسماً في أمته، واستطاعت الكلمة الشاعرة أن تصور الوجود والعالم والبشر والتاريخ والحياة في ذاته خلف جفنيه الظامئين، كما استطاعت أن ترسم ملامحه النفسية الغائرة، التي تتحكم في منطق الأشياء لتبني له منطقه الخاص، وتبيح له التردد والاختلاف في قضية واحدة، وهو في موقفيه صادق الحس والمشاعر، لأنه لا يصور الحقائق الظاهرة، بقدر ما يصور أثر سباتها في نفسه، وكم هي كثيرة وشائكة تلك القضايا اليمنية والعربية والإسلامية !



د. أحمد عبد الحميد

- من مواليد الإسماعيلية ٢٢/١٠/١٩٦٠م
- حاصل على ليسانس دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٨٣م
- ماجستير الأدب العربي من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٢م
- دكتوراة الأدب الأندلسي من الكلية نفسها ١٩٩٦م
- يعمل مدرساً للأدب العربي في كلية الدراسات العربية والإسلامية جامعة القاهرة - فرع الفيوم .

مركز الحضارة العربية